

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(FACULTAD DE FILOLOGÍA)

AZORÍN Y LAS VANGUARDIAS
(Su recepción de lo nuevo: 1923-1936)

PEDRO IGNACIO LÓPEZ GARCÍA
TESIS DE DOCTORADO DIRIGIDA POR
EL DR. JOSÉ PAULINO AYUSO

MADRID, 1998

A MIS PADRES: ANA MARÍA, QUE ME ENSEÑÓ A LEER Y ESCRIBIR,
Y PEDRO, CON QUIEN HE APRENDIDO A PENSAR.

El concepto que el artífice tiene de su arte y el científico de su ciencia suele ser alto, en proporción inversa al concepto que tiene de su propia valía en aquéllas (GIACOMO LEOPARDI: Pensamientos, LXIII).

Nuestras fuerzas son limitadas. No está el cristiano obligado a lo imposible. Considérese sólo obligado a lo que buenamente pueda. "Y cuando alguna vez le fuere necesario tratar cosas del mundo, óyalas, como dicen, a media rienda, sin dejar pegar el corazón en ellas... Si esto le parece mucho, acuérdesese que siempre han de ser mayores los propósitos que las obras, y, por tanto, el propósito ha de ser éste, y la obra, llegue donde más pudiere" (AZORÍN: Los dos Luises, XII).

AGRADECIMIENTOS

Hubiera resultado mucho más difícil, o con toda sinceridad, habría sido imposible la realización de este trabajo, al menos en los niveles de rigor y de exigencia a que nos hemos sentido obligados, sin la constante ayuda de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar (Alicante), Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. En concreto, debo dar las gracias a su director, JOSÉ PAYÁ BERNABÉ, y a la muy diligente bibliotecaria, MAGDALENA RIGUAL BONASTRE, que desde el primer día, en el ya lejano año de 1993, cuando conocieron mi interés por la vida y la obra de Azorín, y luego el tema concreto de la investigación, pusieron a mi disposición, con una generosidad y una paciencia infinitas, todos los libros y artículos, folletos, revistas, recortes --incluso documentos gráficos y sonoros--, todo tipo, en fin, de materiales, referidos al escritor y su época, de tantos como enriquecen ese impresionante centro de investigación que es la Casa-Museo Azorín.

Quiero y debo también decir aquí los nombres de aquellas personas que, de un modo muy próximo y consciente en la mayoría de los casos, han sido de una importancia fundamental, pues en muchas horas de cansancio, de duda y aún de desaliento y tristeza (bastante lógicos, por otra parte, en un trabajo de complejidad extraordinaria, el cual se ha extendido a lo largo de cuatro años), han sabido lograr, con sus palabras de ánimo y de simpatía, que la investigación siguiera adelante sin dar excesiva importancia a problemas muchas veces inexistentes, pero que han podido parecer serios y bien reales. Sobre todo cuando, como es el caso, antes que legítimas ambiciones y compromisos nos ha movido siempre el deseo de hacer las cosas lo mejor posible, es decir, con el máximo rigor documental y el cuidado de que cada página respondiera no sólo a las exigencias de una filología tan minuciosa y honrada como modesta, sino, reconociendo la lección del maestro Azorín, prefiriendo antes la claridad y la exactitud que e-

se brillo aparente, aunque demasiadas veces vacío, de que tanto adolecen (y hoy, por desgracia, más que nunca) ciertas especulaciones de tipo intelectual.

Debo pues --repito-- dar las gracias a los siguientes amigos y maestros:

ANDRÉS AMORÓS GUARDIOLA - MIGUEL ÁNGEL AULADELL - JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ - CARLOS BOUSOÑO - MANUEL CIFO GONZÁLEZ - FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA - ANTONIO DÍEZ MEDIAVILLA - RAMÓN FERNÁNDEZ LLORENS - ANTONIO JOSÉ LÓPEZ CRUCES - JOSÉ FERRÁNDIZ LOZANO - MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO - JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO y JOSÉ MONTERO PADILLA.

Pero sobre todo, y por encima de todos, a SANTIAGO RIOPÉREZ Y MILÁ, con quien he compartido tantas horas de conversación y de entusiasmo azoriniano, contrayendo una deuda infinita con él por la multitud de estímulos y de sugerencias (que le agradezco), así como por numerosas precisiones biográficas y bibliográficas. Y no sólo a propósito de Azorín, de quien es, fuera de toda duda, su mejor biógrafo y el más entusiasta de los estudiosos (también, en cierto modo, su albacea literario; en este sentido, hablar con él, estrechar su mano, ha sido hacerlo casi con el propio Azorín), sino de todos los escritores, grandes, medianos y pequeños, de la llamada Generación de 1898, como de las generaciones inmediatamente anterior (la de 1870 ó realista) y posterior (la de Ortega y Gasset ó de 1914).

Aunque nada hubiera tenido sentido sin la infinita paciencia y la curiosidad intelectual de mi director de tesis, JOSÉ PAULINO AYUSO, que a la multiplicidad de saberes, y un exquisito sentido de la tolerancia, añade una experiencia de los hombres y de las cosas y, sobre todo, una bondad probada, que me obligan a tenerlo entre aquellas personas por las que siento un mayor respeto y simpatía. En todo momento estuvo,

con paciencia y buen humor, a la completa disposición de su doctorando, pero antes como un amigo --exigente, eso sí-- que como el inaccesible y frío supervisor de unos deberes académicos. No sólo eso, sino que le debo además muy buenos consejos y observaciones, tanto de orden práctico, es decir, referidos a la "forma" del libro (estructura y estilo), como por lo que afecta al "fondo" del mismo (contenidos y método de análisis), y que han hecho, en fin, de este trabajo, algo mucho mejor, más riguroso, ordenado y sutil, sin duda, de lo que habría sido si no hubiésemos merecido la suerte de tenerlo a nuestro lado, generoso siempre de su erudición, su tiempo y sus ideas.

PRÓLOGO

Ha querido la casualidad que coincidiera la terminación de este trabajo, iniciado en 1994 (aunque las primeras notas y apuntes son algo anteriores), con el año en que se conmemora el centenario de la llamada Generación del 98. La cual, como nadie ignora, está considerada hoy día, por la mayor parte de los estudiosos, como el "invento" con que Azorín introduce, entre 1910 y 1914, en nuestra literatura, pero de un modo más brillante y sugestivo quizá que riguroso y exacto, el método historiográfico generacional.

En efecto, si parece evidente que fue José Ortega y Gasset el que divulgó entre nosotros esa idea (debida a la ciencia histórica alemana) de las generaciones, siendo el primero en hablar, en respuesta sin embargo a Gabriel Maura, de una posible "Generación del 98", está probado que quien consiguió definir y popularizar ese discutible marbete crítico fue Azorín, que inspirado sin duda por la lectura de algunos escritos de Ortega, con quien mantenía frecuentes conversaciones sobre temas políticos, históricos y literarios, decide aplicar el método generacional a la historia reciente de la literatura española. Lo cierto es que tenía Azorín una buena razón para hacerlo, pues hacia 1910 se empezaba a hablar ya de una nueva generación de escritores: la conocida como "promoción de El Cuento Semanal".

Esta promoción de jóvenes (y otros que ya no lo eran tanto), en oposición a la seriedad, el cuidado del lenguaje, el exquisito pudor y las graves preocupaciones sociales, políticas e incluso filosóficas de los hombres del 98 (que, lógicamente, no eran llamados así todavía), defendían en cambio una literatura de consumo, fuertemente erótica y aun pornográfica, carente por completo de profundidad y de belleza y que no era otra cosa en el fondo sino una calculada exageración de los aspectos más morbo-

sos de la vieja escuela naturalista.

Paralelamente al auge de estas colecciones populares de literatura de quiosco, y, lo que es más curioso, a veces confundándose con ellas, observa Azorín la existencia de otra tendencia estética: la que llama Modernismo, pero en un sentido mucho restrictivo del habitual cuando pensamos en ese amplio y tan interesante movimiento estético. Para Azorín, el Modernismo --así lo declara en "Romanticismo, Modernismo", un artículo de 1908-- es una tendencia reciente pero efímera (según él, no ha durado más allá de cuatro o seis años), presuntuosa, de un individualismo enfermizo, caracterizada por una palabrería vana y superficial. Se trata, además, de una estética reaccionaria en el fondo (en cambio, la que representan colecciones como "El Cuento Semanal" sería tan inmoral y frívola como subversiva), pues carece por completo de profundidad, de una inquietud ética sincera. En realidad, el Modernismo es un romanticismo exagerado y de cuarta mano, muy fácil de imitar. Si observamos con algo de atención a los escritores que siguen esta tendencia --insiste Azorín--, en casi ninguno de ellos se advierte una cultura sólida. Como tampoco humildad, ni un gusto educado por el estudio, y ni siquiera un sentimiento sincero. Todo es pues en ellos afectación e impostura.

Parece bastante claro entonces, que si a la altura de 1900-1905 Azorín podía definir, aunque con no demasiada precisión ni método, los rasgos principales de los escritores "nuevos" (los noventayochistas) en oposición a los "viejos" (representados sobre todo por Galdós, Campoamor y Echegaray), diez años después, entre 1910 y 1915, es algo que hace ya de un modo mucho más serio y programático, casi didáctico (con legítimo orgullo, además, que contrasta con algunos desprecios y arrogancias juveniles), pero ahora contra los populares "promocionistas" (por un lado) y "modernistas" (por el otro).

En efecto, advierte bien Azorín cómo ha sonado, entre 1900 y 1914, la hora del triunfo y consagración para la que llama (pero sólo ahora) la Generación de 1898. La cual se va definiendo con más fuerza cada vez, dada su singularidad, trascendencia y alto valor literario, frente a esa otra que se quiere hacer, aunque sólo por intereses editoriales (fue el caso de la promoción de "El Cuento Semanal"), con algunos escritores jóvenes. Sin embargo, es preciso advertir que, para Martínez Ruiz, aquellos novelistas eróticos no cuentan ni contarán nada, en absoluto, en la historia de la literatura española. Por eso es que, según Azorín, la única, verdadera y legítima generación de escritores, posterior a la de 1898, es la que representan, pero sólo hacia 1910-1914, un filósofo --José Ortega y Gasset--, un poeta --Juan Ramón Jiménez-- y un novelista --Ramón Pérez de Ayala. Los tres, por cierto, grandes amigos y admiradores de Azorín.

Así es como tiene lugar en noviembre de 1913, en los jardines de Aranjuez, organizada por José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, la célebre "Fiesta a Azorín", que, junto con la celebración en el Ateneo de Sevilla (en 1927) del Centenario de Góngora, es hoy para nosotros, sin discusión, el acto literario más trascendente de nuestro siglo, convirtiéndose de hecho no sólo en el concreto homenaje y desagravio a Azorín por parte de los más destacados intelectuales de su tiempo, sino también, y sobre todo, en un reconocimiento a la formidable labor de los escritores de la Generación del 98 (bautizada de este modo por Azorín, ya definitivamente, en ese mismo año de 1913), los cuales cedían ahora el testigo, bien que simbólicamente, a sus verdaderos discípulos y herederos: los jóvenes intelectuales de la Generación de 1914.

Está, en efecto, probado que si Azorín, siempre alerta y generoso, tiene un interés extraordinario por estos escritores, algo más jóvenes que los del 98 pero ya con otra (y mucho más seria, sobre todo en algunos casos) preparación intelectual, aunque no muy diferentes inquietudes filosóficas, políticas y culturales, es porque advierte en

el fondo en todos ellos una preocupación fundamental: la misma que obsesionó a los hombres de su Generación: la reflexión constante y sincera en torno del ser de España: su historia, sus hombres y sus paisajes; su arte y su cultura; su lugar en Europa; la obligada modernización de nuestras estructuras sociales, políticas y económicas; el difícil problema, en definitiva, de la educación de la sensibilidad nacional.

Es pues en este sentido como hay que entender la continuada atención de Azorín hacia la literatura española, tanto antigua como moderna, así como su preocupación de estar al tanto de las más recientes novedades estéticas y literarias de Europa. En concreto de Francia, porque se trata de una cultura --la francesa-- que significó siempre para Azorín el mayor grado de civilización y de refinamiento intelectual. En realidad, la decidida francofilia de Azorín, antes, durante e incluso después de la guerra de 1914-1918, se explica porque el escritor, educado en la lectura de los clásicos y los modernos franceses (los que han influido en su obra, de Montaigne a Pascal, pasando por La Rochefoucauld, hasta Flaubert, Zola, France y los Goncourt, entre otros muchos), encontraba en la historia política e intelectual de Francia el modelo más perfecto de sociedad, aquel que los españoles debíamos esforzarnos en alcanzar --que no imitar frívola y superficialmente, como por desgracia ha ocurrido tantas veces en España.

A la altura de 1920, terminada la guerra europea con el triunfo (pero a un precio terrible) de los aliados, observa Azorín cómo se ha producido un cambio decisivo en la historia de la humanidad. Nada puede volver ya a ser como antes. El mapa europeo ha experimentado unos cambios de color y de límites de fronteras (siendo borradas enteras antiguas naciones y reconociéndose otras nuevas) de una magnitud hasta entonces desconocida. Ha ocurrido, además, un acontecimiento político tan fascinante como perturbador: la revolución rusa de 1917, algo que impresiona hondamente al antiguo a-

narquista J. Martínez Ruiz. Sin embargo, nada de esto, con ser expresivo de por sí, resulta tan importante para Azorín como ese cambio que advierte en el espíritu de la sociedad europea. Pues para Azorín, con una perspicacia extraordinaria, lo positivo de la guerra no ha sido el triunfo, bien que provisional, de las democracias liberales (Francia e Inglaterra) sobre el autoritarismo del Imperio Alemán, sino algo mucho más profundo y sutil: el nacimiento de una nueva sensibilidad vital, representada por el espíritu joven, emprendedor y dinámico, todo energía e inteligencia, de los Estados Unidos de América.

Esta nueva sensibilidad se manifiesta ya, con fuerza, en todos los países beligerantes. Y tanto en la política (liberalismo, democracia) y las costumbres sociales (feminismo, acceso de la mujer al trabajo, higiene sexual), como en la moda y las diversas formas de ocio (*ropa ligera y cómoda; deportivismo, música de "jazz", etc.*), pero también, y sobre todo, en la importancia que se va a dar desde ahora a la juventud, a sus intereses y valores. Nunca como ahora, en la primera postguerra mundial, habían sentido tanto los jóvenes la necesidad de hacerse oír, de reclamar con urgencia los derechos por que han combatido durante cuatro años. Además, la victoria de los aliados ha probado la seriedad y la eficacia, la energía incontestable de una nación joven: los Estados Unidos. Joven por su historia, pero sobre todo, por su espíritu. No puede entonces extrañarnos que si antes de la guerra se ponía la esperanza de la felicidad en un futuro mejor, ahora, durante la década de los 20, esa felicidad se ve como algo perfectamente posible, incluso realizado ya, en el presente. Los Estados Unidos serán no tanto el país del futuro, como la nación donde la modernidad se ha logrado desarrollar, triunfar e instalarse.

Esto es algo que, a diferencia de sus compañeros de generación (por ejemplo, Unamuno y Baroja), no preocupa demasiado a Azorín, pues le parece tan lógico como

positivo. Así por ejemplo, es muy interesante conocer las crónicas de guerra que, con el título de "Los norteamericanos", escribió para ABC en 1918, cuando pudo observar la capacidad bélica y, sobre todo, de organización de los ingenieros del ejército americano en Francia. (Estas crónicas parece que molestaron algo, y el dato, creo, es significativo, a Miguel de Unamuno, quien llegó a preguntarse cuánto habrían pagado los americanos a Azorín por ellas.) Pero lo cierto es que también Azorín, como todos los españoles que guardaban el recuerdo de la crisis de 1898, había tenido hasta entonces una idea antipática y desdeñosa de los Estados Unidos. Sin embargo, ahora, veinte años después del Desastre, maravilla a Azorín la rapidez y limpieza de los militares norteamericanos, su educación, su sobriedad y economía, esa forma sencilla pero enérgica de hacer las cosas. Descontando lo que de exageración y de cálculo puede haber y hay, en efecto, en esas crónicas de guerra de Azorín, es indudable que, contra el tópico de un Martínez Ruiz nacionalista y conservador, lector casi exclusivo de los clásicos franceses y españoles y pintor obsesivo de los tristes pero poéticos paisajes de Castilla, existe "otro" Azorín mucho más inquieto, seguidor curioso del moderno movimiento de las ideas, tanto políticas, sociales y filosóficas como, por supuesto, literarias.

A conocer mejor ese "otro" Azorín (que ha existido siempre, sin embargo, pero que por diferentes razones --y sinrazones-- no ha merecido la atención crítica que debiera), está dedicado este trabajo. Un Azorín que, por ejemplo, considera el movimiento feminista tanto o más trascendente en realidad que la revolución soviética de 1917. El mismo Azorín que lee con atención a Freud, aceptando (sólo parcialmente) sus polémicas ideas sobre el subconsciente y la importancia de los sueños. Un Azorín que estudia las teorías de William James y de Bergson sobre la relatividad de los conceptos de tiempo y de espacio. El mismo Azorín que tiene la curiosidad, inaudita para un hombre de su edad, educación y cultura, de leer muy pronto, en 1925, el manifiesto "sobre-

rrrealista" de André Breton, como algo antes (aunque desde luego con mayor y, sobre todo, más sincero entusiasmo) las novelas de Marcel Proust, la "Poesía Pura" de Paul Valéry y las piezas teatrales de Pirandello, entre otros muchos escritores, poetas y dramaturgos europeos "de vanguardia" --sobre todo franceses-- en la década de los veinte.

Pero no sólo franceses, también españoles. Así, sorprenderá a muchos saber, *que contra lo que la rutina o los prejuicios estéticos e ideológicos de algunos críticos* (de uno y de otro signo) nos ha hecho creer durante años, Azorín lee con atención y elogia con entusiasmo los libros de aquellos poetas y prosistas que también en España, desde 1920 sobre poco más o menos, y hasta el inicio ya de la guerra civil en 1936, intentaron una reforma radical de la sensibilidad literaria. Azorín, en efecto, dedica artículos de gran simpatía, sincera en la mayoría de los casos, a poetas de la Generación (o Grupo) del 27 como Jorge Guillén y Pedro Salinas, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y Juan José Domenchina, pero también a los prosistas de "vanguardia", Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Samuel Ros, José Bergamín y Ernesto Giménez Caballero. Sin olvidar tampoco a vanguardistas sociales como Antonio Espina y José Díaz Fernández.

Se echarán en falta, sin embargo, los nombres de algunos autores importantes, *y sobre todo, los títulos de varias obras que hoy consideramos fundamentales*. Omisiones que lejos de rebajar el interés de los juicios críticos de Azorín, creo que, por el contrario, prueban la sinceridad y perfecta consecuencia de sus ideas estéticas (mucho mayor, desde luego, al menos en apariencia, que la de sus ideas políticas). Es cierto que algunos de los artículos de Azorín, bien por su lirismo evasivo, bien por su brevedad excesiva, *ya por lo superficial y tópico del comentario* (pero, a veces, incluso por lo conciso y hermético de la expresión), resultan sospechosos de oportunismo. Claro que

Azorín puede haber exagerado el entusiasmo que siente ante las obras de algunos de estos autores jóvenes, pero lo que desde luego le habría repugnado hacer, aunque tuviese un interés político o editorial concreto en hacerlo, es escribir favorablemente de una novela o un libro de poemas que no le hubiesen parecido serios, bellos, morales ni profundos. Son quizá reveladoras --por ejemplo-- en este sentido las críticas y alusiones de Azorín a un autor como Ernesto Giménez Caballero.

Giménez Caballero, como veremos en este trabajo, es uno de los autores de vanguardia que más ha escrito sobre Azorín, mezclando a partes iguales en sus artículos las críticas y los elogios al autor de Castilla. Azorín tenía motivos desde luego para estarle agradecido (también para lo contrario), pero no ha querido confundir en ningún momento la gratitud con la justicia. Es evidente que nuestro escritor, en estos años, sólo podía haber sentido curiosidad por uno o dos libros de cuantos publicó Giménez Caballero. Porque Azorín tuvo, en efecto, sus veleidades "superrealistas", pero no tan exageradas (o sinceras) como para poder gustar de los desquiciantes experimentos narrativos que se intentaban en Hércules jugando a los dados o en Yo, inspector de alcantarillas. En cambio, sí llamó la atención de nuestro escritor un libro como Genio de España, que, sobre estar escrito en un lenguaje mucho más directo y sencillo, significaba la respuesta de un teórico del fascismo español al espíritu crítico de la Generación del 98. Azorín reconoce desde luego la capacidad intelectual de Ernesto Giménez Caballero, su inquietud y espíritu emprendedor (hablará con elogio de La Gaceta Literaria), pero si le resultaban profundamente antipáticas sus ideas políticas (las que no quiso dejar de contestar), no lo fueron tanto como sus novelas, porque sobre ellas no descendió a decir siquiera una sola palabra.

I. INTRODUCCIÓN: DEL IMPRESIONISMO AL "SUPERREALISMO" (LA 3ª ÉPOCA DE AZORÍN: 1926-1936)

José Martínez Ruiz, "Azorín", es básicamente, y fuera de toda duda, un escritor de técnica y, sobre todo, de sensibilidad impresionista. Esto es algo que conviene dejar bien claro desde el principio en cualquier trabajo dedicado a estudiar la vida y la obra de Azorín. Pero ¿qué entendemos, exactamente, con el amplio calificativo de "impresionista"? La palabra, como nadie ignora, ha sido tomada del ámbito de las artes plásticas, de donde pasó enseguida, pero no sin discusión, a la música y la literatura --aunque el impresionismo literario sea en realidad la perfecta y última consecuencia, sobre todo, del simbolismo (en la poesía) y de la escuela naturalista (en la novela y en el teatro). Sin embargo, la prioridad y trascendencia del arte pictórico y de la música en el impresionismo es fundamental. Tanto, que para poder hablar con cierta precisión de sus características más importantes hay que hacer referencia, primero, a los elementos básicos constitutivos de las artes plásticas (dibujo, color, etc.), después a sus posibles equivalentes en la música (melodía, armonía...), y por último, pero andando ya sobre un terreno más firme, por convenientemente preparado, en el arte literario (1).

Todos los lectores de Azorín recuerdan las admirables descripciones de paisajes de que están llenas sus novelas, al menos desde La voluntad (1902). Es el propio escritor quien advierte varias veces a lo largo de su vida, y siempre con orgullo, cómo fue el primero (pero imitando en todo, sabiendo o sin saberlo, a los pintores impresionistas, quienes obsesionados por la luz y el movimiento natural descubrieron la pintura al aire libre, la cual les obligaba a una técnica rápida y de pincelada breve). Es el propio Azorín quien recuerda cómo fue el primer escritor español que, provisto de una linterna de bolsillo para alumbrarse en la oscuridad, quiso observar, y anotar con preci-

sión y perfecto orden en un cuaderno, todos los matices y cambiantes de color en un paisaje durante la madrugada, desde la noche hasta el amanecer. Esto, en comparación con lo habitual en los escritores del realismo, hizo desde luego de Martínez Ruiz un innovador, pero a la vez, en muy poco tiempo, el más eminente paisajista de nuestra literatura. Sin embargo, aquellos cuadros descriptivos resultaban para los lectores muy bellos sin duda, pero excesivamente largos, lentos y prolijos.

Azorín, entonces, discípulo aventajado de Flaubert y, sobre todo, de los Goncourt, se había excedido en la descripción minuciosa e impersonal de la realidad. Lo advirtió enseguida por fortuna el escritor, y quiso empezar a pintar paisajes de un modo diferente, mucho más vivo y dinámico, yendo ahora de lo exterior a lo interior, divertido con un nuevo juego: aquel que consiste en interrogar las cosas sometiéndolas a una serie de planos y de perspectivas inéditos. Esto daba a las descripciones de Azorín un movimiento casi cinematográfico, de una cierta ingenuidad quizá (véase por ejemplo el comienzo de Antonio Azorín, novela publicada en 1903), pero que hizo de aquel estilo uno de los más originales e inmediatamente reconocibles de su tiempo.

Lo cierto es que Azorín había conseguido algo revolucionario y trascendental: superar definitivamente el realismo naturalista y sus vulgares formas de representación. En adelante, ya no se tratará tanto de reflejar el arquetipo, la idea abstracta y supuestamente objetiva de las cosas, como de sugerir (pero siempre desde la peculiar sensibilidad del escritor, cuya presencia late con fuerza en cada una de las páginas) todo lo que de raro y sutil, es decir, de fugaz e inestable, hay en los seres y las cosas, ya que para el hombre impresionista (de acuerdo con las teorías de Bergson) la realidad es sólo en cuanto que es percibida. Nada es entonces lo que suponemos, sino lo que nos parece. Las cosas no son, sino que están siendo, y de ahí el interés, la preocupación del pintor --del escritor-- por aprehender toda esa muchedumbre de peque-

ños hechos vibrantes, minúsculos pero significativos. Significativos porque, si por un lado responden con mayor exactitud a lo que es nuestra impresión o experiencia inmediata, es decir, objetiva de la realidad, por otro el detalle que llame la atención de cada artista será algo muy personal y subjetivo, pues depende casi por completo de su sensibilidad. Así, a una sensibilidad más intensa, refinada y educada (o, como pretendieron algunos, cansada y enfermiza) corresponderá una mayor riqueza en la percepción de matices --ya de color, olor y sabor, como de forma, sonido y movimiento.

El escritor intentará entonces expresar, reproducir con los medios que están a su alcance, toda la riqueza de su mundo interior. Algo para lo que la palabra se revela desde luego insuficiente. De ahí la cada vez mayor confusión de límites entre las artes, pues ven éstas la necesidad, la obligación casi, de apoyarse unas en otras. Verlaine, por ejemplo, entre los poetas proclamará el gusto de hacer música con las palabras, extremando la vaguedad del verso impar, prefiriendo --pero exactamente igual que los pintores impresionistas-- el poema pequeño y en tono menor, de un aire negligente y como improvisado, al poema narrativo largo, perfectamente rimado y medido, de orquestación brillante y rotunda.

Más lejos aún que Verlaine llegaron Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, pues éstos se atrevieron a defender la autonomía de las palabras, válidas por su propia sugestión material con independencia del significado lógico. Así, ya no es sólo la música la que influye en la literatura, sino también las artes plásticas. La consecuencia fue el hallazgo de Mallarmé del "collage" literario --recuérdese su poema "Una tirada de dados". Intento genial (aunque estéril en definitiva, pues le condujo sin remedio al silencio) de hacer del poema un objeto artístico puro, sin relación alguna con lo real y anecdótico, inaugurando el camino imposible de la abstracción en la poesía.

Pero Azorín, lector entusiasta de Baudelaire, de Verlaine y de Rimbaud (sobre

todo del primero), no podía compartir nunca el extremismo de Mallarmé, de quien sin embargo proceden en gran medida los experimentos de los cubistas en literatura (Reverdy y Apollinaire, por ejemplo, dos poetas que nunca interesaron demasiado a nuestro escritor), e incluso --vía "Dadá"-- de los surrealistas (Breton, Eluard). De quien se sabe y siente, en efecto, mucho más próximo Azorín es de Marcel Proust (entre los novelistas) y de Paul Valéry (entre los poetas). Sin embargo, tendrá buen cuidado Azorín, siempre celoso de su originalidad, de señalar qué le distingue y le separa en el fondo, irremediablemente, de estos dos grandes autores franceses.

De Marcel Proust, sin duda el escritor que más se parece a Azorín, dentro y fuera de la literatura española, admira Martínez Ruiz la exquisita sensibilidad, el profundo sentido del tiempo y su cuidado lenguaje, el tono evocador e introspectivo. Sin embargo, le resulta a Azorín, a la altura ya de 1925, un novelista prolijo en exceso. Prolijidad que era consecuencia de una idea equivocada, excesivamente idealista, de lo que es y puede hacer la literatura. Para Azorín, resulta inútil ir en busca del tiempo perdido invocándolo por medio de la palabra, pues siempre se recupera otro pasado. Así, esa evocación se revela al final más frustrante que consoladora --algo que descubrió Azorín, pero mucho antes que Proust, en Las confesiones de un pequeño filósofo (1904). Un librito admirable en su brevedad y aparente modestia, pero pre-proustiano en muchos aspectos.

Por lo que se refiere a Paul Valéry, es un poeta que le interesa también mucho como prosista, sin duda porque reconoce en su estilo, exacto e impecable, algo de lo que él intentaba hacer también como escritor. Sin embargo, es justamente en Valéry donde Azorín advierte, con una curiosa mezcla de antipatía y de admiración, los peligros de la excesiva impasibilidad, de una inteligencia demasiado consciente de sí misma, aplicada a conseguir una perfección fría y meramente formal. Admirable sin duda,

pero que no le emociona ni consuela, al contrario de los Ensayos de Montaigne y los Pensamientos de Pascal.

Lo que sucede en realidad es que Azorín, partiendo del naturalismo impresionista, oscila en sus preferencias literarias (pero exactamente igual que en su obra) del impresionismo de un Marcel Proust a la "Poesía Pura" de un Paul Valéry. No es, por lo tanto, de extrañar que, de todos los poetas españoles de la década de los veinte, prefiera nuestro escritor a Jorge Guillén y Pedro Salinas, pues son justamente los dos que logran en el verso lo mismo, o algo, desde luego, muy parecido a lo que él está intentando hacer en la prosa. No hay que dejarse confundir entonces, sinceras o fingidas, por tantas protestas azorinianas en favor del "superrealismo", pues como veremos a lo largo de este trabajo, Azorín no es ni podía ser, de ninguna manera, un escritor surrealista. Hay pues que entender en otro sentido en él el calificativo de "superrealista". Para nosotros, es evidente que esta nueva sección o época de la obra de Azorín es sólo la consecuencia lógica de una sutil (aunque discutible) evolución del impresionismo al expresionismo. Ahora bien, se trataría en su caso, pero justo al revés que Valle-Inclán, de un expresionismo de signo positivo, es decir (de acuerdo siempre con la fina argumentación del profesor Bousoño), de un intento de "Poesía Pura" en prosa.

En el impresionismo --movimiento estético que es sólo la consecuencia de las radicales pretensiones de objetividad del naturalismo-- se siente y declara como "verdadera realidad" la frágil realidad de la impresión, con independencia de cualquier abstracción previa. Esa "verdadera realidad", interiorizada por el poeta, se caracteriza por producir en el lector una serie de sentimientos negativos que pueden ir, pero de acuerdo con la psicología y condiciones biográficas de cada uno, desde una suave melancolía al más terrible pesimismo: la tristeza y obsesión del tiempo que pasa. Ésa y no otra es la razón de que el pintor, el músico y el poeta impresionista intenten reproducir una

realidad vibrante y esfumada, que parece estar a punto de disolverse. Obsesionados con los matices raros e inestables, casi imperceptibles, de la impresión, quieren destacar en los objetos ese mínimo tanto por ciento de color que, en rigor, no les pertenece, pero que el ojo humano descubre cuando disculpa a las cosas de aquel concepto o idea de color que los objetos exigen para poder ser pensados.

Así, de la misma manera que el pintor prescinde del dibujo (el cual define y limita los objetos), un músico como Debussy ignora la tradición clásica de la estructura musical y emborrona la línea melódica, prefiriendo jugar sólo con el ritmo, la armonía y el timbre, es decir, el color de los instrumentos, fragmentando el discurso sonoro en una serie caprichosa e incluso arbitraria de compases que, apenas enunciados, desaparecen sustituidos por otros, sin que el oyente pueda prever cuándo volverán a aparecer (si es que aparecen de nuevo) y bajo qué condiciones --desde luego, siempre con un aspecto inédito, porque Debussy detestaba las repeticiones. En este sentido, una partitura impresionista se deja evocar en detalles aislados, pero resulta casi imposible de memorizar.

No parece ocioso advertir que, para Ortega y Gasset, frente a la música romántica de Beethoven y de Wagner, música "impura" y sentimental, para ser oída con la cabeza entre las manos (como denunciará, en 1918, Jean Cocteau), Debussy significa el triunfo de una música "pura", intelectual y abstracta, que no hace referencia a nada situado fuera de sí misma. Sin embargo, la música impresionista se obliga muchas veces a un cierto descriptivismo --recuérdese, por ejemplo, El mar o el Preludio a la siesta de un fauno de Debussy o Dafnis y Cloe de Ravel. Pero no hay que confundir las cosas, porque lo cierto es que no se pretende hacer ya una descripción o pintura, sino una evocación. No se trata, entonces, de copiar la realidad (como pretendía, ingenuamente, la llamada "música de programa"), sino sólo de sugerirla, desde luego muy esti-

lizada. No hay, pues, que esperar un gui3n previo, sino un t3tulo tan vago como, a veces, sospechoso de iron3a. Buen ejemplo de ello es lo que ocurre en los 24 Preludios para piano de Debussy, cuyos t3tulos fueron puestos no antes, sino despu3s de haber sido escrita la partitura (2).

Exactamente igual que en la m3sica y la pintura sucede en la literatura. Sin embargo, dadas las condiciones y especificidades de los g3neros narrativo y dram3tico ser3 sobre todo en la poes3a donde triunfe la "verdadera realidad" de la impresi3n. Eso explica que entre 1885 y 1915 (aproximadamente) todos los g3neros literarios experimenten, en mayor o menor medida, una influencia decisiva de la funci3n po3tica del lenguaje (seg3n la entiende y explica Roman Jakobson). No por casualidad se empieza a hablar ahora del "poema en prosa", de la "novela poem3tica" e, incluso, del "teatro po3tico". Lo que ocurre es que el escritor impresionista, consciente de la mayor riqueza (en el n3mero y en la intensidad) de sus percepciones, se obliga a refinar su lenguaje cada vez m3s, en un intento imposible en el fondo de expresar lo inexpresable, por demasiado sutil y subjetivo. Pero de este manera es como queda abierto el camino para todos los experimentos de las vanguardias, de las que el simbolismo impresionista resulta ser, fuera de toda duda, la primera y m3s importante quiz3 de sus manifestaciones.

Siguiendo adelante, es preciso reconocer que Azor3n significa en la historia de la literatura espa3ola, antes que cualquier otro (as3 parecen tambi3n haberlo advertido, como iremos viendo, muchos de los escritores vanguardistas espa3oles), y casi desde los inicios de su carrera de escritor, con la trilog3a novelesca (1902-1904) de Antonio Azor3n, la superaci3n definitiva del realismo. En realidad, apenas habr3 nada en las narraciones vanguardistas de Ram3n G3mez de la Serna, Benjam3n Jarn3s y Pedro Salinas --por ejemplo-- que no est3 sugerido ya de un modo u otro, *in nuce*, como si dij3ra-

mos, en aquellas primeras novelas de Martínez Ruiz. Pero lo cierto es que, aunque Azorín escribió a lo largo de su vida otras novelas, hasta un número total de dieciséis, la crítica, entonces como ahora, ha atendido sobre todo, con obsesiva preferencia, a las que formaron aquella trilogía inicial. Lo que ha sido tan injusto como peligroso, porque sólo ha servido para relativizar y disminuir el interés y la trascendencia de Azorín como escritor. Todo tiene sin embargo, como veremos, sus razones --ya que no justificación.

Dejando aparte, por demasiado simplistas y manidos, argumentos políticos del tipo "hubo una conspiración de silencio" (aunque es verdad que existió), es preciso reconocer que fue el propio Azorín quien contribuyó a confundir las cosas, cuando declaró, en 1927, que él era un autor dramático "superrealista". Lo cierto es que Azorín no quiso o no pudo (en realidad no supo) explicarse bien, por lo que intentaremos ahora nosotros, pero siempre con cuidado y discreción, intentar desarrollar, en la medida de lo posible, el pensamiento profundo del escritor.

Azorín puede ser considerado en su segunda época, que llamaremos "clásica" (de 1900 a 1925, aproximadamente), un escritor y crítico impresionista. Un análisis cuidadoso de su obra (el cual no nos corresponde ahora intentar aquí, sobre todo porque se ha hecho ya, varias veces, de un modo concienzudo) revela cómo ha sido él, en España, antes y mejor que ningún otro, por encima incluso de Valle-Inclán, el gran renovador de la prosa literario. Fue aquel estilo suyo de frase corta y ceñida, donde abundaban las repeticiones, juntamente con el gusto por la palabra exacta (aunque muchas veces infrecuente o en desuso), lo que indignó e hizo reír, a partes iguales, a muchos de sus contemporáneos, los cuales no quisieron ver, al menos en principio, cómo con ello pretendía Martínez Ruiz desde luego llamar la atención, singularizarse, pero también (y sobre todo) revelar el matiz exacto de los seres y de las cosas, prescindiendo de la vieja retórica, enfática y previsible. A Azorín, por el contrario, le interesa todo lo

minúsculo e inadvertido. Así por ejemplo, frente al paisaje estático, teatral y de "brocha gorda" de otros escritores, opone, con una minuciosidad (aparentemente imposible) de miniaturista, una naturaleza descrita en sus más pequeños detalles, pero viva y dinámica, sentida. A su vez, los personajes de Azorín, vistos desde fuera, revelan en un solo gesto, en la repetición de una frase anodina, en un detalle curioso de su traje, mucho más de lo que puede haber dicho y hecho, a lo largo de varias páginas, uno cualquiera de los personajes de, por ejemplo, Pérez Galdós, Pereda o la Pardo Bazán (los dos últimos estimados hasta entonces como grandes paisajistas, pero que no pueden resistir la comparación con Azorín).

En realidad, Azorín no quiere (algunos dirán que no sabe) contar, sino sólo sugerir, y de ahí su tendencia cada vez mayor a la síntesis y la divagación ensoñadora. Había, sin duda, para ello razones de tipo literario, pero el motivo profundo y verdadero no es otro --me parece-- que, obsesionado con la idea del paso del tiempo (lo que le producía un sentimiento de tristeza irremediable), intentaba consolarse con la ilusión o el íntimo convencimiento de que todo es uno y lo mismo, de que el pasado se repite, en fin, una y otra vez. Podrán, pues, cambiar las apariencias, pero permanece inalterado ese fondo de fatalidad y, sobre todo, de misterio que nos envuelve.

Azorín, entonces, buscando la serenidad, intenta superar los sentimientos negativos que le aquejan como hombre de sensibilidad impresionista (pero exactamente igual que los "poetas puros" Juan Ramón Jiménez --en su segunda época--, Jorge Guillén y Pedro Salinas, así como el Valle-Inclán expresionista, y fuera de España, Marcel Proust y Paul Valéry), con la utilización de una serie de sutiles estrategias eternizadoras. Claro que, dadas las limitaciones y condiciones específicas de los géneros literarios a que se aplicó nuestro escritor --la novela, el cuento, el teatro y, sobre todo, el ensayo--, el intento de Azorín (del que él mismo no era quizá consciente) de una "Poesía

Pura" en prosa no llegó a lograrse del todo, quedando en una innovación literaria muy interesante como de Azorín, pero que no ha podido servir luego para ningún otro escritor.

Hablábamos arriba de las estrategias eternizadoras de que se ha servido siempre Azorín, a lo largo de su obra, pero de un modo más creciente e intenso cada vez. En este sentido, la llamada "sección de superrealismo" del escritor supone no tanto un momento de crisis, una quiebra en su evolución literaria (ni, mucho menos, un superficial remedo o falsificación de los experimentos del expresionismo vanguardista), como el primer momento de una personal y muy libre indagación en su yo profundo de escritor. En realidad, cualquier observador atento de la obra de Azorín advertirá enseguida la continuidad de espíritu entre Félix Vargas, Superrealismo y Pueblo y las novelas azorinianas posteriores ya a la guerra civil --sobre todo El enfermo, Capricho y La isla sin aurora. Con una diferencia: que en las novelas del período "superrealista", Azorín intenta, con una sintaxis rápida y nerviosa, de frases muy breves, separadas sólo por el punto y coma, la supresión de las transiciones. Así, eliminando las formas verbales y acortando la duración de las pausas en la lectura, consigue producir una ilusión continuada de presente, pero a la vez, de un dinamismo muy del gusto de la época. Veamos un ejemplo, tomado de su pre-novela Superrealismo. Se trata de una descripción de la ciudad natal del escritor, Monóvar:

"Monóvar; calles con losas; cuatro, seis, ocho plazas y plazoletas. Media naranja; tejas curvas, azules, vidriadas; otra media naranja; sala; mosaicos; olor del petróleo con que se fregotean y vuelven a fregotear los mosaicos. Mosaicos pequeños, azules, amarillos, rojos, grises. Horno: tableros en que se lleva el pan al horno; tableros cubiertos de mantitas a listas rojas, azules, verdes, negras. Xau-xau de parlería femenina en el horno; xau-xau, como se dice aquí del canto de los pájaros y de las continuadas conversaciones. El gabinete de lectura del Casino; la iglesia franciscana del ex convento, blanca y desnuda. El pórtico de la ermita de Santa Bárbara; tres arcos; en las fotografías, como una iglesia de Florencia o de Padua. Plaza que se entrecruza con

calles; el Ayuntamiento: sillares y sillares amarillos. El jardín del Casino y la chimenea de una fábrica" (3).

Este capítulo, titulado sencilla y escuetamente "Monóvar", ha sido escrito entero, como los demás de la novela, en un estilo telegráfico y como de acotación teatral cuya originalidad y eficacia (al menos para los propósitos de Azorín) no puede ponerse en duda. Sin embargo, esta sintaxis resulta muy difícil para el lector, que, obligado a sostenerse en una tensión intelectual constante, sin apenas escape posible a lo "humano" y anecdótico, acaba por sentir un cierto cansancio (e incluso antipatía) hacia ese extatismo descriptivo --sobre todo si se tiene en cuenta que, en realidad, Azorín está hablando de unas vivencias y recuerdos suyos tan personales y difícilmente comunicables que el llamar (como hemos hecho nosotros varias veces, un poco en broma) "superazorinismo" a esta época de la obra de Azorín, resulta tan expresivo como exacto en el fondo.

Desde luego, Azorín era perfectamente consciente de los peligros de tal modalidad literaria, la que le conducía sin remedio al solipsismo. Por eso sin duda dejó de hablar muy pronto de "superrealismo" y quiso volver, en las novelas posteriores ya a la guerra civil, a su sintaxis de siempre, mucho más natural, sencilla y respirable para los lectores, pero que, sobre todo, se adecuaba mejor a ese tono sincero e intimista, casi confesional, mucho menos virtuoso y "literario" por lo tanto, que quiso dar a su prosa última y "sin estilo". Véase por ejemplo, como contraste con la anterior descripción de Monóvar, una página de su novela autobiográfica El enfermo, donde se nos describe otro pueblo levantino, Petrel:

"Las casas de Petrel son limpias y cómodas; las mujeres se distinguen, entre otras cosas, por el aseo; aljofifan los pisos de mosaico formado con piedrecitas cuadradas, cuadrilongas y angulosas, blancas, amarillas, azules, bermejas, negras; las

puertas las fregotean con estropajo y cloruro; [...] No existen en Petrel primores arquitectónicos; no pueden ser contados como tales ni la iglesia ni la ermita de San Bonifacio. La iglesia es sencilla, de piedra sillar, amplia, según el orden clásico. El pueblo se asienta en una suave ladera; en la parte baja se abre una ancha plaza --donde se levantan las casas más ricas-- con una fuente en su centro; es de mármol rojo, con cuatro caños que manan día y noche. En un extremo de la plaza, de espaldas a la colina, está la iglesia, a cuya puerta se sube por una escalinata de dos ramales; enfrente se encuentra la Casa Consistorial, con su balcón corrido, al cual dan los cuatro vanos del edificio" (4).

Como podemos observar, las diferencias son más de forma que de fondo, pues Azorín continúa su descripción concisa (desde el título mismo del capítulo) y esencializada de las cosas, en un presente eterno donde todo es concreto y abstracto a la vez. En realidad, Azorín solucionaba con ello, al menos en parte, el problema de su doliente y exquisita sensibilidad --no otro que la obsesión por el paso del tiempo--, y, por añadidura, lograba dar una respuesta no sólo aceptable, sino genial (a mi entender) a aquel exceso de frialdad e intelectualismo de que adolece todo intento de "Poesía Pura". En su novela El enfermo --capítulo titulado "Dosificación"--, declara Azorín que él escribe ahora "para nadie y para mí mismo. Para nadie y por el placer de escribir, sin preocupación ninguna cuando ya se ha cumplido, al final de la vida, una obra extensa" (pág. 64). No le preocupaba ya tanto el estilo a Azorín como la divagación íntima, la personal introspección, en las horas de silencio y duermevela de la madrugada --lo que le acerca, sin duda, bien que de un modo tangencial, y con muy diferente intención y sentido, a las experiencias hipnóticas de la "escritura automática". Sin embargo, no llegará nunca Azorín, un escritor consciente hasta la obsesión de sí mismo, a los extremos del Surrealismo.

"Victor [= Azorín] escribe de madrugada; el silencio es denso; el reposo es profundo. Puede expandir en lo escrito toda su personalidad. Si cuenta Víctor Albert con esta ventaja de la facilidad, encuentra también el escollo de que en estos momentos en que enteramente es de sí mismo se le presenta con más intensidad que nunca no el fútil problema del estilo, sino el de la dosificación de los elementos constitutivos de

una obra. Se pregunta Víctor: "¿Abstracción o concreción?" Las dos cosas; pero amalgamando las dos cosas no es fácil saber en cuáles dosis se han de emplear. Lo abstracto es, para Víctor, la emanación de las cosas cotidianas; lo concreto son estas mismas cosas en su tangibilidad. Y si Víctor se atiene a la emanación exclusiva de las cosas, hará una obra árida, sin color, sin forma y sin familiaridad. En cambio, si prescinde del efluvio de las cosas y se concreta a las cosas mismas, y sólo a las cosas, y sólo a la delimitación y plasticidad de las cosas, podrá hacer una obra curiosa, de que hay ejemplos en todas las literaturas; pero esa obra carecerá de ambiente espiritual" (Ibíd., págs. 64-65).

Y se pregunta (y confiesa) Azorín, paladinamente:

"¿Cómo debo dosificar los dos elementos? Soy como un farmacéutico que se dispone a mezclar dos ingredientes. ¿En qué cantidad los mezclaré? En mi juventud, embriagado por Gustavo Flaubert, me iba impetuosamente detrás de las cosas; en mi vejez, harto de color y de líneas, propendo a síntesis ideales. Pero no es posible prescindir de los dos elementos; los dos han de entrar en la sustancia literaria" (Ibíd., págs. 65-66).

Esta confesión azoriniana de cómo él propende ahora a "síntesis ideales" --propensión en que consiste, fundamentalmente, todo intento de "Poesía Pura" (5)--, resulta definitiva para nosotros, pues no viene sino a probar la tesis que hemos venido manteniendo desde el principio: que Azorín evoluciona, en efecto, del realismo de la impresión a una estética de la impresión modificada, es decir, el expresionismo vanguardista. Bien que, en el caso concreto de nuestro escritor, esa deformación de las cosas --deformación con la que se pretende inmovilizar (eternizar, por lo tanto) el objeto en aquel momento suyo que mejor lo define y sintetiza-- consiste, por muy concretas circunstancias psicológicas y biográficas, no en una deformación de carácter negativo (como ocurre en el Valle de los esperpentos), sino en una estilización positiva y embelecadora.

Pero existen en el Expresionismo y en la "Poesía Pura" otras sutiles formas de eternización. Una de las más eficaces es la supresión (en la medida de lo posible) de la anécdota. Esto es algo que se puede hacer de un modo relativamente fácil en el ver-

so, pero es mucho más difícil, casi imposible de conseguir, en la prosa. Desde luego, Azorín advierte cómo la mejor poesía moderna, desde Góngora hasta Mallarmé, se constituye en un intento de prescindir de toda ganga narrativa, en beneficio de la imagen y la sensación aislada, válida por sí misma, sin necesidad de una apoyatura histórica. Ésa es la razón de que Azorín, en sus lecturas de poesía, haya preferido siempre a los poemas narrativos largos, los poemas breves, en los cuales le ha importado luego destacar un solo verso: el que despierta en él una emoción misteriosa y pura, casi sin motivo, de tan interiorizada. En su novela El enfermo, escribe:

"Todas las mañanas, a la misma hora, momento inicial de la mañana, Víctor Albert [= Azorín] se detiene un instante en el mismo sitio de la casa. Todavía no ha vencido en su ser, en el fondo de su ser, el tiempo pasado para entrar en el presente; el lapso de las veinticuatro horas anteriores todavía, a pesar de la aurora, no se ha extinguido para dar entrada al lapso de las veinticuatro horas del día presente. Y en este instante, con el tiempo, con la noción profunda del tiempo, se asocia la luz, la sensación viva de la luz. Los hechos novelísticos o historiables, según se trate de novela o historia, quedan, por notorios y groseros, a un lado; se encuentra Víctor Albert en la región de lo inexpresable. Si tuviera que exteriorizar él con palabras este estado en que se encuentra no acudiría al arte antiguo; tal vez Góngora en las letras, o el Greco, en pintura, pudieran auxiliarse en su intento. Comprende Víctor que su empresa sería enteramente moderna. No podrían comprenderla quienes estuvieran avezados al hecho recio y externo" (Ibidem, págs. 47-48).

Después de éstas y otras parecidas confesiones de Azorín, no sólo se entienden sino que quedan perfectamente justificadas muchas de las supuestas deficiencias y limitaciones de Azorín como novelista. Se ha acusado a nuestro escritor de falta de imaginación, de ser excesivamente cuidadoso con el lenguaje o, por el contrario, de no saber escribir (pues no haría muchas oraciones subordinadas), lo que intenta disimular con una sintaxis sencilla y repetitiva, casi elemental. También se le ha afeado practicar un autobiografismo tan narcisista como inocuo, pues Azorín habla mucho de sí mismo, pero no cuenta "nada interesante". Otros, a su vez, le han acusado incluso de falsificar la realidad histórica de España, por su manera irreverente de jugar con los autores clásicos.

sicos. Durante años han lamentado algunos críticos en Azorín todo esto y más, ciegos para ver la profunda coherencia, la radical novedad de José Martínez Ruiz como escritor. Sin embargo, para todos esos reproches existe una explicación y hasta disculpa. Por supuesto, todo depende del punto de vista que adopte el crítico en cuestión. Cuanto más amplia, flexible y prudente sea esa perspectiva, mejor podremos valorar la obra total de Azorín. Hace falta pues, para enjuiciar a Azorín, no perder nunca de vista la peculiar psicología de este "enfermo" de la sensibilidad, ni su propia lógica --que, desde luego, puede no ser la nuestra.

Lo más curioso de todo es que un rápido repaso de aquellos supuestos errores y limitaciones de Azorín como ensayista, narrador y autor dramático, ponen de manifiesto que no son tales en realidad (o, por lo menos, no tan graves), sino que responden en gran medida a los propios deseos e intenciones del escritor. No sólo eso, sino que contemplados con la distancia que dan los años, se revelan como un logro estético casi absoluto. Aunque conviene subrayar el casi, porque si es verdad que Azorín se propuso una muy personal (e intransferible, porque se agotó en sí misma) interiorización de la realidad, ésta le ha podido llevar (y le llevó, de hecho, varias veces) a los extremos del desvarío y la ensoñación poética --algo difícilmente sostenible fuera del verso y poco o nada tolerable para los lectores no iniciados en sutilezas literarias (e incluso, concreta y específicamente, en muchos detalles de la biografía de José Martínez Ruiz).

De todos modos, como se comprenderá después de cuanto hemos dicho, el vanguardismo de Azorín no puede ser negado, aunque sí cuestionado y, sobre todo, explicado en sus más pequeños detalles. Nosotros hemos querido dejar ahora un poco al margen el análisis específico de su obra de creación, prefiriendo observar cuál ha sido la recepción azoriniana de aquellos autores extranjeros y españoles (pero prefe-

rentemente españoles, lo que aconsejaban razones de tiempo y de espacio), que, a partir de la década de los veinte, intentaron --pero continuando en el fondo lo que ya hacía Martínez Ruiz desde principios de siglo-- la superación definitiva del naturalismo, en favor de una interpretación mucho más poética y personal de la realidad. Para ello ha convenido, antes de nada, precisar el punto de partida de Azorín, así como ir matizando luego aquellas contradicciones y vaguedades de expresión --"nonadas y desvaríos"-- que se deslizan con demasiada frecuencia en las páginas de nuestro escritor, obligado por las siempre difíciles condiciones del periodismo literario.

NOTAS

(1) Esta introducción, mucho más breve de lo que conviene (pero estábamos obligados a no alargarla en exceso), resume, en apenas veinte páginas, un gran número de lecturas, aunque se inspira sobre todo en mis notas del curso de doctorado del profesor Carlos BOUSOÑO: "Expresionismo y Poesía Pura", leído en la Universidad Complutense de Madrid el Curso 1992-1993. Había que advertirlo desde el principio, pues la teoría y admirable síntesis del profesor Bousoño, aunque él no haya querido referirla a Azorín, sino sólo a Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez, nos parece se ajusta de un modo perfecto a la trayectoria vital y literaria del autor de Castilla, quien, desde un impresionismo inicial, supo concluir la evolución de su obra en una "Poesía Pura" (en prosa) o, lo que es lo mismo, en una estilización expresionista de signo positivo, que le convierte por derecho propio, en opinión de quien esto escribe, en uno de los autores más geniales y trascendentes de toda nuestra literatura.

(2) Las ideas --tan discutibles pero interesantes-- de Ortega sobre música, pueden verse sobre todo en "Musicalia", ensayo recogido en El espectador, así como en La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (1925).

Para Ortega, la música de Debussy produce una gran felicidad, pero precisamente porque no quiere conmover ni representar, sino crear un objeto estético al margen de lo real. Por el contrario, con Beethoven y los románticos ocurre una superchería, pues lo importante no es el discurso musical en sí sino el drama íntimo que se le atribuye. En realidad, con Beethoven el oyente goza el sufrimiento o la alegría de sí mismo y no de la música, la que le ha servido sólo como un narcótico o pretexto para sus ensueños.

En un sentido muy parecido al de Ortega opina Cocteau en El Gallo y el Arlequín (1918), quien llega a negar incluso las sutilezas y vagoriedades de Debussy, defendiendo por el contrario un distanciamiento clasicista, con sus melodías simétricas y ritmos muy marcados, la alegría física del jazz, etc. De ahí la creación en Francia del llamado "grupo de los seis", quienes intentaron recuperar, frente a los excesos románticos del wagnerismo, el espíritu "auténtico" de la música francesa, no otro que el de la música de los siglos XVII y XVIII. (Eso explica el distanciamiento de tantos "regresos y vueltas", por ejemplo los que intenta el irónico Stravinsky neo-clásico.)

(3) AZORÍN: "Monóvar", capítulo de la pre-novela Superrealismo. Cito por el capítulo adelantado en la Revista de Occidente, nº 77, noviembre de 1929.

(4) AZORÍN: "El pueblo", capítulo de la novela El enfermo, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961 (3ª ed.), págs. 19-20.

(5) Esto dice Azorín en su novela El enfermo, pero la misma tesis es defendida ya, varias veces, hacia 1930. Véase por ejemplo la "Carta de Azorín" a los jóvenes en la revista vallisoletana Ddooss, nº 1, enero de 1931, pág. 24.

II. AZORÍN Y LAS LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA

II. 1. Marcel Proust

No menos de siete artículos (y, por cierto, de extensión apreciable) ha dedicado Azorín al novelista francés, entre 1925 y 1933 (1). Son importantes sobre todo los tres primeros, escritos en San Sebastián en los meses de septiembre y octubre de 1925. En realidad, da la impresión de que Azorín, a partir del debate entre Ortega y Gasset (en sus folletones de El Sol) y Pío Baroja (en el "Prólogo casi doctrinal" a La nave de los locos) a propósito de la novela, aprovechó los meses de verano para ponerse al día aún más, si cabe, en literatura francesa --en concreto las obras de Marcel Proust. Pero no pensemos que era oportunismo, o algo excepcional en él, porque desde siempre había aprovechado sus vacaciones en el Norte para pasar a Francia y comprar libros. Así se evidencia en el primer artículo de esta "serie proustiana", donde demuestra conocer bien, y no sólo de nombre, a los más importantes escritores y críticos modernos franceses. Por lo que a Proust se refiere, afirma haber leído todas las novelas del escritor. Pero es que, además, estudió Azorín la primera bibliografía sobre Marcel Proust.

En "Marcel Proust", primer artículo de la serie, empieza elogiando Azorín el ensayo de León Pierre-Quint, Marcel Proust: sa vie, son oeuvre, un libro cuyo contenido va a comentar y resumir a sus lectores, para pasar a hacer referencia luego a los más importantes críticos franceses de la época, entre ellos Paul Valéry y André Gide.

El libro de Pierre-Quint sobre Proust le parece excelente a Azorín: sutil, penetrante y, sobre todo, útil, aunque un poco ingenuo en algún momento, seguramente --disculpa Azorín-- porque el autor es un discípulo incondicional y entusiasta de Marcel Proust. Es éste un libro que, por su entusiasmo, "ha de contribuir en mucho a la difu-

sión y consolidación del prestigio del gran novelista".

El trabajo de Pierre-Quint se divide en dos partes. La primera, que es la que va a comentar y resumir ahora, brevemente, Azorín, está dedicada a trazar un esbozo biográfico del novelista, y supone para Martínez Ruiz toda una revelación. En cambio, la segunda parte del libro, de la que se ocupará con más detalle en un artículo posterior, le ha gustado mucho menos a Azorín, quizá porque se trata de un intento de crítica de la obra de Proust.

Lo cierto es que Marcel Proust le resulta como persona a Azorín, ya desde el principio, de una gran simpatía. Porque siendo Proust un hombre rico, de grandes posibilidades, había decidido, claro que con la oposición paterna (lo mismo que Azorín), seguir su vocación de escritor (2). Sólo en su madre (también como Azorín) encontró el joven Marcel una ayuda y un estímulo incondicionales. Por desgracia, el novelista era un hombre enfermo: padecía de asma. Hipersensible, vivía casi siempre encerrado, haciendo vida nocturna. Aunque, en su caso, hacer vida nocturna no era sino escribir. Trabajador escrupuloso, exigente, tuvo problemas para publicar y ser reconocido. Fue un hombre bueno, educado y generoso, pero había en él un fondo de angustia, de tristeza, que intentaba aliviar en largas conversaciones con los amigos. Era Proust sobre todo --afirma Azorín-- un "artista insuperable". Y se pregunta: "¿De qué está hecho el arte de Proust? ¿Qué elementos forman la estética del novelista?".

Pues, para Martínez Ruiz (que, como vemos, tantas cosas tiene en común con el escritor francés), "la pintura, en el novelista, la trama está sustentada por dos ideas capitales en la gran obra: la idea del tiempo y de lo subconsciente". Y señala explícitamente Azorín, por si no hubiese quedado ya de manifiesto su afinidad y simpatía por el autor de En busca del tiempo perdido: "Ha preocupado también al autor de esta cróni-

ca --a lo largo de sus libros-- la idea del tiempo". Un tema, reconoce Azorín, "vasto y profundo", que vale la pena se trate con detenimiento, como piensa hacer él en breve.

En efecto, es en su siguiente artículo para La Prensa, aparecido sólo cuatro días después, donde va a exponer con todo detalle Azorín las que, considera, son las dos ideas principales de Proust. Empieza su crónica Azorín reparando un olvido: no haber mencionado en el anterior trabajo a un crítico francés: su amigo Paul Souday, crítico literario de Le Temps. Un crítico --explica-- al que debe atenciones que nunca podrá olvidar. Este crítico es, por cierto, un admirador entusiasta de la obra de Víctor Hugo. Desde luego, cree Azorín que se excede un poco su compañero en tal adoración, aunque --reconoce nuestro escritor-- "Hugo es el más grande poeta de Francia, de estos tiempos y de todos. Los jóvenes escritores que afectan desdeñarle, no saben lo que hacen". Porque, en realidad (por eso nos interesaba ahora esta digresión de Azorín), de Hugo procede "toda la poesía moderna en Francia. Sin Hugo, nada de Verlaine, ni de Baudelaire, ni de Mallarmé, ni de Rimbaud, ni de Valéry. Hubieran existido, sí, todos estos poetas; pero no hubieran sido lo que han sido".

Y una vez reparado el olvido, pasa a explicar Azorín las dos ideas básicas de Proust. Ya se había referido anteriormente el escritor al libro de León Pierre-Quint sobre Marcel Proust. La primera parte, la biográfica, le parece excelente. En cambio, en la segunda mitad del libro echa de menos un poco más de hondura y de penetración. Piensa, imagina Azorín cómo hubiese escrito Hipólito Taine --por ejemplo-- un libro sobre Marcel Proust. Y Azorín, determinista convencido, educado en el método historiográfico y crítico de Taine, concluye que:

"Taine hubiera hecho algo más y otra cosa a propósito de una figura como la de Proust: figura ella misma altamente novelesca, Taine hubiera trazado un retrato soberbio de Proust --probablemente, para principiar, de Proust en un salón--; hubiera pintado también con esplendentes colores, el medio en que el novelista se desenvolvía; los antecedentes del novelista (su madre cuidadosa y meticulosa, su padre gran observa-

dor clínico); los antecedentes fisiológicos y psicológicos del novelista y sus antecesores, hubieran detenido la atención de Taine. Y finalmente, después de hablar de la sociedad literaria del tiempo de Proust, Taine hubiera expuesto lo que Proust debía a sus antecesores en arte (un Balzac, un Bourget, etcétera) y lo que él aportaba de nuevo y original a la novela".

Sin embargo, ese estudio completo y minucioso que, a juicio de Azorín, merece un artista tan genial como Proust, debe concluir nuestro escritor que no se ha intentado todavía: "Nada de esto existe en el libro de León Pierre-Quint. Pero lo que existe es excelente, inmejorable. El fondo de la sensibilidad de Proust lo estudia aguda y profundamente el autor". Y pasa ya a tratar Azorín las dos ideas capitales que informan y dan sentido a toda la estética proustiana. Como ya había adelantado en su primer artículo para La Prensa, tales ideas fundamentales son: la idea del tiempo y la labor de lo subconsciente.

La idea del tiempo sabemos es obsesiva, determinante en Azorín, por lo que no puede extrañarnos que haya tenido tanto interés en analizar la obra de Marcel Proust.

El tiempo que obsesiona a Proust es, sobre todo, el tiempo pasado, el "tiempo perdido", pero que puede recobrase por medio de un arte sutil y minucioso, buscando recuperar el matiz exacto de un momento, de una emoción. Y explica Azorín, seguidor del método crítico de Taine, que: "Toda la vida del novelista --no ya simplemente su obra-- estuvo dominada por la obsesión del minuto, de la hora y del día". Proust, enfermo, siente a cada latido cómo disminuye su vitalidad. Le aterra pensar que va a morir sin ser reconocido y, lo que es peor, sin haber ordenado y corregido sus papeles. Porque, una vez muerto, es algo que no se va a poder ni saber hacer. Tiene Proust la obsesión del tiempo que pasa, y esa obsesión se transmite a sus novelas. Y es ahora, pero sin hacer mención explícita de ello, cuando surge en Azorín el recuerdo de la teoría orteguiana de la novela, en concreto lo que se refiere a la obligada morosidad de la novela moderna, es decir, la difícil cuestión del "tempo" narrativo:

"¿De qué manera, pregunta Pierre-Quint, empleando treinta, cuarenta, cincuenta páginas en describir una escena cualquiera, una comida por ejemplo, puede dar Proust la sensación del desenvolvimiento del tiempo? Si una hora --la comida-- es en una novela de Proust, treinta páginas, ¿cómo podrá avanzar el tiempo? El secreto --no precisa bien en esta parte Pierre-Quint--, el secreto reside en una sola palabra: el pormenor. La idea del tiempo se da con el pormenor; de detalle en detalle, el tiempo va avanzando: detallar es hacer vivir las cosas. Las cosas vivas, para ser vivas, necesitan tiempo".

Ahora comprendemos bien la afinidad, la simpatía de Azorín por la obra de Marcel Proust. En realidad eran la de uno y otro, la del francés y el español, sensibilidades afines, que a una misma (o muy parecida) manera de sentir el tiempo, responden con una estética similar: el impresionismo literario. Y concreta, aún más, Azorín:

"He aquí como Proust, gracias al pormenor menudo y prolijo, da al lector la sensación abrumadora del tiempo. La da más intensamente que la daría haciendo que ante los ojos del lector se desenvolviese una acción de muchos meses y de muchos años. Sentir viva e intensamente el paso de un segundo a otro segundo (este es todo el arte de Proust), nos da más idea del tiempo que presenciar --como en la comedia clásica española-- el desenvolvimiento, de un acto para otro, de diez, veinte o cincuenta años".

Nótese cómo aprovecha Azorín para, de paso, hacer una rápida pero interesante crítica de una de sus mayores preocupaciones: el teatro clásico español. Ya antes, en el contexto del debate sobre la novela, había advertido esa grave falta en la novela picaresca, representada por el Estebanillo González, una novela larga pero rápida, de acción, frente al Lazarillo de Tormes, una novela de emoción, breve pero lenta, llena de pormenores, que Azorín consideraba, en cierto modo, con el Quijote, el máximo modelo narrativo. En realidad, todo se reduce --concluye Azorín-- a que "las obras, en literatura, son grandes y emocionales, según la capacidad del autor para sugerir la idea del tiempo. Y la idea del tiempo, no en la acción heroica y excepcional, sino en lo cotidiano de la vida".

No entendemos cómo se ha podido afirmar que es superficial y desdeñable la labor de Azorín como crítico literario. A cada nueva lectura se evidencia por el contrario, así nos lo parece, la coherencia y profundidad de los planteamientos, en la teoría como en la práctica. Marcel Proust --no podía ser de otra manera-- tenía que gustar y aun entusiasmar a Azorín, pues si hay un escritor español parecido y próximo al francés, en el estilo y la sensibilidad, ése es Azorín --que, sin embargo, se adelantó en todo, aunque algunos se empeñen todavía en ignorarlo, a las innovaciones de Proust.

"El otro elemento esencial en la novela de Proust --según Pierre-Quint-- es lo subconsciente. Lo subconsciente informa toda la obra del gran novelador. Y aquí, como anteriormente, al tratarse del tiempo, la vida misma de Proust está dominada por las fuerzas latentes, dormidas, en el fondo del espíritu". Con estas palabras empieza refiriéndose Azorín a la que junto con la idea, la obsesión, diríamos mejor, del tiempo, es la segunda de las ideas centrales en la obra de Proust. Pero tal elemento subconsciente no acaba de ser bien definido por el autor de la biografía de Proust, León Pierre-Quint. Piensa Azorín que no se trata de otra cosa, en realidad, que de la "memoria de las sensaciones":

"De pronto, un detalle cualquiera en la vida (el sabor de una pasta que acaba de mojar en el té; hecho citado por su crítico); de pronto un hecho cualquiera hace que el artista experimente la misma sensación que experimentara quince, veinte o treinta años antes. La memoria ha conservado fielmente en sus posos, a través del tiempo, un estado espiritual, emotivo, de que el mismo artista no tenía ni la más remota idea. Y gracias a esta memoria de sensaciones, Proust ha podido escribir páginas de una delicadeza y de una verdad maravillosas".

Son, pues, la obsesión del tiempo y la labor de lo subconsciente (la memoria de las sensaciones, según Azorín, y, un poco más allá, las asociaciones de la memoria involuntaria), las dos ideas básicas, centrales, de la obra de Proust. Es necesario sin embargo hacer referencia también a los factores sociales reflejados ("estudiados", escribe

Azorín, con lo que significa esta palabra de observación, de reflexión consciente) por el autor francés en sus novelas. Pero sucede --advierte Azorín-- que "de alguno de esos elementos sociales no se podría hablar con entera independencia en un periódico", por lo que se ve obligado a remitirnos al libro de Pierre-Quint. "Proust --escribe Azorín-- ha sentido viva curiosidad por la aristocracia y por la servidumbre de las grandes casas". Y, para sugerir al interesado cuál es el tipo de historias e intimidades que Proust nos cuenta, advierte Azorín que: "En el París de 1910 es todo esto tan interesante como en el Madrid de 1610. Madama D' Aulnoy, al estudiar señores y criados en el Madrid del siglo XVII, recuerda a Proust al hablar de tema análogo en el París moderno. Y Proust ha hecho esas otras incursiones a que aludíamos antes y que aquí no pueden ser explicadas".

"El arte de Proust", artículo publicado en ABC, es una síntesis o resumen de los dos trabajos anteriores, aunque añade Azorín algunos matices interesantes a lo que ya sabemos. Empieza afirmando que sobre Proust se han escrito dos libros. Uno de ellos (se refiere al de León Pierre-Quint) está dedicado a estudiar la vida y la obra del novelista; en cambio, el otro abarca sólo los comienzos literarios de Proust. Además de esos dos libros, afirma Azorín explícitamente que ha leído todas las novelas del escritor francés, por lo que se cree autorizado para declarar en dos palabras a sus lectores qué le parece la obra de Marcel Proust. Hace primero un rápido resumen de las circunstancias vitales del escritor. Y, una vez más, se evidencia la profunda, la sincera simpatía de Azorín por el novelista. Sobre todo, le llaman la atención a Martínez Ruiz dos aspectos de Proust: por un lado, su generosidad, su desprendimiento de las cosas materiales; por el otro, su minuciosidad y delicadeza, su obsesión por el matiz y el detalle, tanto en su vida como en su obra. "Persigue el pormenor, insaciable y febrilmente", escribe Azorín. Cuenta luego un par de anécdotas de Proust, que sirven para ilustrar cuanto

ha dicho sobre el escritor, y después, seguramente para animar a los lectores de ABC, recuerda que "Marcel Proust está traducido en castellano, en limpia y clara prosa, por otro artista, poeta y pensador". Se refiere, claro está, a Pedro Salinas, cuya versión de A la sombra de las muchachas en flor había sido publicada en 1922.

Son tres, a juicio de Azorín, los hechos o ideas que dominan la obra del escritor francés: "Primero, el detallamiento indefinido; segundo, la labor de lo subconsciente; tercero, la sensación del tiempo". Tres ideas que ya conocemos, pues las había expuesto y desarrollado en sus crónicas para La Prensa de Buenos Aires, pero que va a explicar aquí ahora con mayor claridad.

1º El "detallamiento indefinido". Con estas palabras no hace referencia Azorín sino al impresionismo literario de Proust, a su sentido del pormenor, su obsesión por los matices y cambiantes. Matices que él --Marcel Proust-- encuentra, por ejemplo en un paisaje, ahí donde otros no ven nada. No es, ni mucho menos, el francés un novelista rápido y vulgar, no. Es lento y minucioso, exquisito. "Toda la obra de Proust --que se lee, yo la he leído, con vivísimo interés, con avidez--; toda la obra de Proust es una menuda y compacta malla de pormenores".

2º La "labor de lo subconsciente". Pone como ejemplo Azorín el encuentro casual del artista con una mujer:

"No hemos reparado mucho en ella; no hemos insistido en la observación; pero su imagen ha entrado, sin querer nosotros [...], en nuestro espíritu. Nos hemos alejado. Y un momento después comienza, en el fondo de la personalidad, la labor de condensación. La figura de la mujer entrevista se va idealizando, hermozeando; esta figura que no nos pareció interesante en el contacto rápido de la visión, va teniendo para nosotros un profundo encanto. Le añadimos, idealmente, estados de espíritu y recuerdos de sensaciones con que no contábamos al principio. Se crea todo un ambiente especial en torno a la figura desaparecida. La vemos ahora ya --ahora que está ausente-- con detalles y pormenores que antes no veíamos. Y acabamos por poder pintarla, detallarla, con una minuciosidad, con una exactitud, que nosotros no sospechábamos. Toda la obra de Proust es producto de esas condensaciones. [...] Y ese trabajo de condensación que se realiza con la realidad actual se va almacenando en el espíritu y surge luego con motivo de un incidente cualquiera. Proust posee una prodigiosa memoria

de sensaciones. A distancia de diez, quince, veinte años, puede volver a sentir una sensación con toda la viveza y plasticidad originarias".

Pueden, deben ser comparadas estas palabras de Azorín, explicando el estilo de Proust, con lo que ha escrito a propósito de Pedro Salinas, en los artículos "El arte de Pedro Salinas" (ABC, 9 de julio de 1926) y "La interferencia apasionada: Pedro Salinas" (Ahora, 11 de marzo de 1936). En realidad, Pedro Salinas, genial traductor de las obras de Proust al castellano, no hace sino llevar al extremo esas "condensaciones" que realiza el subconsciente. Condensaciones que son una síntesis ideal de las diversas imágenes de una cosa, de una persona, en nuestra conciencia.

3º Por último, dedica unas líneas Azorín a la tercera de las ideas determinantes en el novelista francés: la "sensación del tiempo". Escribe: "La obra de Proust nos ofrece una profunda, intensa sensación del tiempo". Y eso sucede, explica Azorín, porque "con el pormenor minucioso, fino, auténtico, significativo, el tiempo va siendo aprisionado, engarzado, y el lector, en un momento dado, se encuentra con la abrumadora y angustiosa sensación de haber visto, palpado, sentido, correr los minutos, las horas, los días, los meses, los años. Contrariamente a la idea vulgar, el pormenor, no el rasgo genérico, es lo que produce, con eficiencia, la sensación del tiempo".

Esto sabemos que es verdad, aunque no acabe de explicarlo Azorín. Sucede que, como los matices cambiantes de forma y de color (en un objeto), de una psicología (en una persona), es algo que se produce necesariamente en el tiempo, esto es, en el devenir, a una mayor cantidad de matices, de pormenores que se esfuerce en copiar el escritor, más intensa será la sensación del tiempo, porque también será mayor el número de pequeños cambios, es decir, de hechos (aunque diminutos) que podamos percibir en un mismo espacio cronológico (ya que el tiempo no puede ser pensado sin el espacio), y eso implica, fatalmente, la morosidad narrativa. Termina, pues,

el artículo Azorín preguntándose, aunque ya sabe él muy bien la respuesta, qué lección se puede extraer del refinado arte literario de Proust. Él confiesa que, además de sentir una gran emoción estética, le puede ayudar a renovarse. Y añade: "Puede servirnos para ser un poco más racionales y un poco más europeos".

"Existe una conciencia europea; existe un núcleo selecto europeo. Y artistas o políticos debemos poner conciencia, escrupulosidad, sinceridad en la labor. Sin dejar de ser nacionales --no podríamos dejar de serlo; el sentimiento nacional es un instinto --; sin dejar de ser de la nación, seamos universales, humanos. Apropiémonos, en arte y en política, la substancia universal, humana. Seamos de tal modo, que en un momento cualquiera podamos presentarnos en cualquier punto civilizado del globo y merecer el respeto, la consideración y la simpatía de los ciudadanos".

(No se olvide que este artículo está escrito en 1925, durante la dictadura del general Primo de Rivera. Ninguna alusión, ni una sola línea es gratuita nunca, aunque quizá no demasiado evidente ni oportuna, en Azorín.)

Muy curioso, por ser casi el único reparo que ha podido hacer Martínez Ruiz a la obra de Proust, es lo que advierte nuestro escritor en un artículo titulado "Las antologías" (La Prensa, 21 de noviembre de 1926). Azorín, preocupado siempre por no fatigar a los lectores, quiere ser lo más breve, agradable y ameno posible, evitando escribir una novela larga y densa, como tantas del siglo XIX. Por eso encuentra un defecto importante en la obra de Proust. Importante porque, siendo sus novelas de técnica muy moderna, responden en el fondo a un espíritu más tradicional de lo que se piensa, a una manera de entender la vida y la literatura que es ya de otro tiempo. Hoy (en 1926) todo en la vida y, por tanto, en la literatura, sabe Azorín que tiende a una mayor rapidez y economía. El mundo está lleno de cosas, de posibilidades, y es preciso atender a todas las solicitudes de la existencia, a las cada vez más perentorias obligaciones sociales y laborales. El hombre no tiene tiempo apenas para leer, cuando más numerosa es la oferta de libros nuevos, que se suceden a un ritmo vertiginoso. Sin em-

bargo, Marcel Proust, obsesionado con minuciosidad casi maniática en recobrar el tiempo perdido, recreándose en todos los matices del pasado, no entiende que sus novelas son ellas solas, de por sí, un pequeño mundo cerrado, apasionante pero hipnótico, difícil de dominar en esa lectura rápida y ligera, discontinua, que están dispuestos a conceder hoy a un libro los lectores. Azorín lo sabe, y por eso advierte:

"Este movimiento complejo y febril de la vida moderna, tiende a modificar uno de los géneros literarios más tradicionales --relativa, pero gloriosamente tradicionales--; hablo de la novela. Las novelas de Marcel Proust son profusas, compactas, macizas; goza de un sincero renombre, a la hora presente, este novelista; pero yo sospecho que su prestigio es más de un reducido círculo literario, que del gran público. Y aun dentro de esa reducida zona literaria, el prestigio de Marcel Proust es, principalmente, superstición, adoración inconsciente. Y repito que se trata de un verdadero, fino, delicado artista. Pero, ¿quién leerá, de cabo a rabo, y sobre todo, volverá a leer, una de esas novelas tan compactas y sólidas del gran novelista? ¿Quién ha leído a todo Marcel Proust?".

Azorín tomará buena nota del problema cuando escriba sus muy interesantes, pero tan difíciles de leer (a pesar de su brevedad), novelas de vanguardia. Por eso es que, además de disolver en ellas todos los géneros --manera de lograr una mayor variedad y sorpresa, un cierto aspecto de improvisación y como de descuido--, se esforzará en fragmentar la frase y reducir la extensión de cada capítulo a dos o tres páginas, todo lo más (de ahí también su predilección por el género cuento en estos años, como los recogidos en Blanco en azul).

"La novela tiende a simplificarse. Una novela a lo Zola, de cuatrocientas páginas compactas, no se toleraría hoy; Proust, artista del pormenor, tan sutil, tan sensible, puede leerse a pedazos: treinta o cuarenta páginas de Proust son siempre una delicia. A un novelista a lo Zola, novelista no de detalle, sino de conjunto, no se le podría hoy leer. Y el ejemplo de Proust precisamente viene a demostrar la necesidad que se impone en el cambio de la novela. Porque si Proust es grande, es, sobre todo, moderno, lo es, no en cuanto novelista de fábula, de intriga, de conjunto, sino de novelas que no son, en realidad, novelas, sino impresiones personales, ensayos. La novela del porvenir, un porvenir próximo, será, pues, eso: ensayos, impresiones, reflejos de las cosas, de paisajes, de escenas, en una sensibilidad".

Reflexión, sin duda, todo lo discutible que se quiera (entonces y ahora), pero que nosotros estimamos acertada y no viene sino a confirmar la profunda afinidad de Azorín con Marcel Proust (y no sólo en 1925, después de haber leído toda su obra, sino de muchos años antes, cuando ya practicaba Azorín, con genial anticipación, ese nuevo tipo de novela).

Otro artículo donde se evidencia la simpatía, la admiración de Azorín por Marcel Proust, es el titulado "Cartas de Proust". Aparecido en La Prensa, en abril de 1931, fue recogido posteriormente en uno de los últimos (aunque más interesantes) libros de Azorín: Ultramarinos. No hace en esta crónica nuestro escritor, a diferencia de los trabajos anteriores, un estudio de la estética de Proust, ya muy conocido en España, sino que prefiere incidir, pero con motivo de la publicación de unos epistolarios del escritor, en la personalidad, tan simpática para él, del novelista francés.

Destaca Azorín en Marcel Proust su sensibilidad, su hiperestesia, el trato exquisito con amigos y desconocidos, su generosidad; pero, por encima de todo, su vocación sincera y apasionada de escritor. Sin embargo, a los primeros lectores de sus novelas --denuncia Azorín--, entre ellos "un hombre de tanto gusto, de tan fina penetración como Andrés Gide", el manuscrito de Du côté de chez Swann, les pareció "una novela confusa, prolija, densa, casi ilegible". El consejo de redacción de la Nueva Revista Francesa, revista propicia y favorable a los jóvenes, rechazó su publicación. Tuvo entonces que buscarse Proust otro editor. Y el elegido fue Bernard Grasset. Así es como, a causa de las negociaciones con su editor, un editor popular, escribió Proust muchas largas y muy interesantes cartas, que son las que ahora se han reunido para su publicación. Descubre Azorín que, editada ya la gran novela de Proust, quedaba por hacer lo más importante: lanzarla al mercado. "Y esta es una tarea delicadísima. Las *Cartas de Marcel Proust a René Blum, Bernard Grasset y Louis Brun*, que acaban de

publicarse, tienen el profundo atractivo de mostrarnos al novelista en su labor de hacer el reclamo de su propio libro". Con ocasión de lo cual, advierte Azorín, "el comentarista de las cartas hace algunas atinadas apreciaciones acerca del procedimiento y las tendencias de algunos autores respecto del reclamo y la publicidad". Y así nos recuerda, por ejemplo, que "Andrés Gide tiene prohibido a su editor el que haga de sus libros ninguna especie de anuncio. Gide desdeña al público grande y sabe que, para un artista, el único público efectivo y eficaz es el público restringido".

Viene luego en el artículo de Azorín una reflexión que, aunque no relacionada directamente con Proust, nos parece interesante por descubrir lo que, en el fondo, parece que pensaba Azorín del elitismo de algunos autores jóvenes: "Los jóvenes, los principiantes, desdeñan asimismo el reclamo; ellos escriben, en su pureza, en su integridad, para un escaso número de lectores. Sólo andando el tiempo se comprende que el arte es ineficaz si no entra en plena comunicación con el público". Y va todavía más allá Azorín, cuando se pregunta:

"¿No podrá darse el caso de que, partiendo de la noción de los pocos, los pocos lectores, al igual que hacen los bisoños, se llegue a los muchos, al gran público, y después se tome a la misma noción de los pocos del comienzo? O sea, que puede darse el caso de que, alcanzado el gran público, se sienta la repugnancia de esa gran masa y se tenga el afán, la necesidad, el ansia, de volver a los pocos, de retomar a la independencia, a la libertad, tan grata, tan fecunda, que se tiene cuando se escribe sin pensar en el público".

Claro que, como tantas otras veces, no hace Azorín otra cosa en realidad que hablar de sí mismo. Sin embargo, hay algo en lo que está en desacuerdo con Proust, ahora que ha podido conocer la intimidad de su correspondencia con el editor, y es en la manera en que quiso dar publicidad a sus libros, dirigiéndose al gran público. Para Azorín, esa táctica es equivocada, porque "no es el gran público quien hace el nombre de un escritor: el gran público hace el nombre de los escritores vulgares. La reputación

de lo selecto, es de los grupos selectos de donde ha de partir. Sólo los apreciadores finos pueden gustar de la finura". Y pone como prueba de ello nuestro escritor que Marcel Proust sólo llegó a ser alguien cuando fue reconocido y admirado su genio, precisamente, por los críticos y lectores de la Nueva Revista Francesa.

Por último, parece también conveniente recordar uno de los "Índices de libros nuevos españoles" de Azorín, publicado, en La Prensa de Buenos Aires, el 23 de abril de 1933. Con ocasión del comentario a la entonces reciente biografía de Amiel, por el doctor Gregorio Marañón, contrapone Azorín la figura de Proust a la del raro escritor suizo (recuérdese que el libro de Marañón era un estudio sobre la timidez). Amiel, con ser tan interesante su figura, no puede compararse a Proust como escritor. Razón --lamenta Azorín-- por la que "acaso hubiésemos preferido que el análisis, tan sutil y penetrante, que el autor hace, nos lo diera con motivo de Marcel Proust. Proust nos atrae más que Amiel. Y su timidez, desde luego, es más simpática". Va comparando luego en su artículo Azorín a los dos grandes tímidos. Y no hay duda, en efecto, de cuál le resulta más simpático, próximo y, sobre todo, sincero a Azorín:

"Quien escribía, cual lo hacía Proust, unas cartas tan escrupulosas, tan llenas de prevenciones delicadas para el destinatario, bien se puede poner como dechado de timidez. No pensaba Proust, al escribir una de esas cartas, sino en que tal frase no pudiera interpretarse en un sentido molesto, o en que el vocablo --que era completamente aceptable-- no pudiera ser considerado por el destinatario como bastante afectuoso, como bien expresivo. [...] Bondad y generosidad. [...] Precisamente ese matiz de niñez que nunca perdió Proust --y que no tenía Amiel-- es lo que da ventaja al primero sobre el segundo y lo que hace que, decididamente, una timidez, la de Proust, nos parezca más simpática, más humana, más cordial, que la otra, la de Amiel".

En definitiva, podemos concluir que Azorín leyó --él mismo lo confiesa-- todas las novelas de Proust, tanto en su francés original como, posiblemente, en la magnífica traducción española de Pedro Salinas, la que recomienda varias veces a sus lectores. Estudió también con atención las primeras biografías del escritor, así como su epistola-

rio, algo muy interesante para él, curioso siempre de la intimidad y la vida cotidiana de los escritores (3). Desde luego, conoce el ensayo de Marcel Proust sobre la lectura (4), y siente --es innegable-- una gran afinidad y simpatía por el autor francés, advirtiendo la proximidad de sus estéticas. Fue Marcel Proust un escritor que leyó e interesó mucho a Azorín durante estos años, de 1925 hasta la guerra civil española, pero también después. Todo lo referido a Proust ha preocupado mucho a Azorín, pues se trata de un escritor con el que tenía --me refiero a la obra, pero también a la sensibilidad, e incluso a circunstancias biográficas concretas-- un parecido psicológico innegable, lo que ha ocasionado un interesante debate sobre quién se adelantó a quién, y si existe una verdadera influencia de Proust en la obra de Azorín. El mismo Azorín, cuando empezó a tener noticia de esa sospecha por parte de algunos críticos, creyó conveniente matizar que, en efecto, había leído a Proust, un autor que le entusiasma pero cuya concepción del tiempo --advierte-- es diferente y aun opuesta a la suya. Santiago Riopérez y Milá, algo precipitado (lo que es extraño en él), al pie de una fotografía de Marcel Proust, en su clásica biografía de Azorín (pág. 159), ha escrito: "Marcel Proust, cuyas obras leyó Azorín en su juventud, influyendo en el núcleo fundamental de su estética". No. Proust no ha influido en Azorín (a no ser tardíamente, cuando contaba ya más de cincuenta años nuestro escritor). Muy interesante, sin embargo, para nosotros es un breve texto de Azorín que sirve de glosa a la fotografía de Proust a que acabamos de hacer referencia. Dijo Azorín, señalando su discrepancia fundamental con Proust, que: "Marcel Proust se esfuerza en vano en recuperar el pasado. No se puede recuperar el pasado; se recupera siempre otro pasado. Imposible recuperar lo que ya irremisiblemente ha pasado. La historia es siempre una ilusión" (Azorín íntegro, pág. 159).

En Ejercicios de Castellano, uno de los últimos libros de Azorín (1960), viene to-

do un capítulo dedicado al autor de En busca del tiempo perdido. Es la entrada XVIII, titulada "Proust, Cervantes", muy interesante para nosotros. Ahí, por ejemplo, entre otras cosas, se confirma prácticamente nuestra sospecha de que fue por estímulo y sugerencia de Ortega y Gasset que Azorín leyó a Proust, a mediados de la década de los veinte. Pues ¿por qué razón, si no, iba a regalar Azorín a Ortega un ejemplar del primer libro de Proust, Les plaisirs et les jours (1896), un "libro poco proustiano, nada proustiano"? En otro capítulo de Ejercicios de castellano, viene una "Carta íntima" de Azorín, escrita el 29 de diciembre de 1959, en que leemos:

"Mi querido señor Enguídanos, en la Universidad de Texas: Es precioso el estudio que usted tiene la bondad de dedicarme. Se titula *Azorín en busca del tiempo divino*. Se publica en la meritísima revista *Papeles de Son Armadans*. Le estoy a usted agradecidísimo. [...] Sí, he leído a Marcel Proust, al hijo y al padre, a Proust y al profesor Proust. El sentido del tiempo depende, para mí, del temperamento. He necesitado yo siempre la melancolía; sólo con la melancolía advierto la hondura --y la plenitud-- del tiempo. Habla usted de mi novela *Doña Inés* [...] ¡Cuán lejos está ya doña Inés!" (5).

Es evidente que otro capitulito de Ejercicios de castellano: "Proust, Cervantes", se ha escrito casi a la vez de esa "Carta íntima" a Enguídanos, probablemente como una reflexión de Azorín al margen del ensayo del catedrático de Texas (6). Esta página --tan breve-- de Azorín, tiene hoy para nosotros un valor extraordinario, y no sólo por lo tardío de su redacción (finales de 1959; lo que prueba un interés, una admiración hacia Proust no disminuídos), sino porque Azorín insiste, treinta y cinco años después, en las ideas fundamentales que él había señalado ya en Proust. Azorín, muy influído por Taine, ha tenido la curiosidad de leer un libro del padre de Marcel, el doctor Proust, titulado L'Hygiène du Goutteux. Y, en efecto, ahí parece haber encontrado Azorín una clave del escritor. Azorín ve en Proust (hijo), fundamentalmente, a un hombre en constante estado morboso, es decir, un enfermo.

"Proust está ya solo; es rico; es independiente; se va acentuando en él la vocación literaria; aumenta cada día --favorecida por el dinero-- su sensibilidad. De naturaleza nerviosa, se convierte Proust en una máquina preciosa de vivas resonancias. Para mí, todo proviene en Proust de la honda repercusión de las sensaciones. ¡Tengamos cuidado con el terrible explosivo de la sensación! Proust ve ya el mundo con un resalte que no ven los demás. Ahora la higiene no abdicada --como decía el padre de Proust-- lo es todo. Todo hiere a Proust y todo le conturba. Unas flores que hay, por ejemplo, en una estancia en que trabaja Proust le inquietan; el aroma de esas flores hinche la cámara y hacen que Proust no pueda continuar trabajando. La luz, el color, la forma ofrecen ahora maravillas a Proust que antes él no percibía. Goza con ello profundamente; pero llega a un paroxismo, a un delirio peligroso" (Ejercicios de castellano, págs. 82-83).

No parece que sea necesario traer ahora aquí ningún otro texto de Azorín donde se nos hable de una misma sensibilidad doliente y exquisita, pero referida al autor de una novela de tan significativo título como El enfermo, es decir, el propio Azorín. Ya hemos visto cómo encuentra Martínez Ruiz la primera idea o clave de Proust, en su morbosidad sensitiva. Sin embargo, no es sólo eso lo que distingue a Marcel Proust. Hay otra cosa, además. Porque "no es que vea Proust microscópicamente la realidad; no es que acopie el detalle, sino que la relación del detalle con el detalle ha cambiado. En ese estado de sensibilidad, Proust no podrá vivir mucho; pero dejará al arte páginas exquisitas, extrañas". Y vuelve a recordar Azorín, como hizo muchos años antes también, interesado siempre en la manera de trabajar que tiene cada escritor --sobre todo si, como es el caso, se trata de un escritor genial: "La misma escritura material de Proust acusa su situación: irregular, sinuosa, se alarga, se alarga en las cuartillas y forma --en un emborronamiento indescifrable-- cláusulas enigmáticas. (No seguimos; necesitaría mucho espacio para explayarme. Siento, presiento lo que es Proust.)" (Ejercicios de castellano, págs. 83-84).

"Siento, presiento lo que es Proust". Con estas palabras, de un cierto hermetismo y complicidad, quiere dejar bien claro Azorín que él sí que ha tenido una rápida intuición de lo que es y significa la obra de Proust en la historia de la literatura. Sabe, en

efecto, Azorín que ha sido éste un autor revolucionario y fundamental para la novela contemporánea --comparable en trascendencia, en cierto sentido, sólo con Miguel de Cervantes. No puede tampoco ignorar nuestro escritor la sorprendente afinidad, incluso el parecido que guarda su obra con la de Marcel Proust, dada su común obsesión por el tiempo y el cuidado constante del estilo. Para nosotros, no hay ninguna duda: Azorín es el Proust español, cuyas innovaciones adelanta y supera en algunos aspectos importantes (si bien es inferior en otros). Azorín lo sabía, y por eso le halaga, pero a la vez le molesta un poco, que algunos críticos hayan querido y podido encontrar una posible relación o influencia de Marcel Proust en su obra. Que existe una afinidad es innegable (7). Ahora bien, si Proust parece imposible que haya podido conocer ninguna de las novelas de Azorín, hay también que decir que Azorín no ha leído al escritor francés hasta el año 1925, siendo factible entonces --pero demasiado tarde-- que influyese en las novelas últimas de Azorín, es decir, en Doña Inés y las ya "superrealistas" Félix Vargas (El caballero inactual) (8), Superrealismo (El libro de Levante) y Pueblo; novelas sin embargo en que parecen haber sido otros, y muy distintos de Proust, los autores que han influido (si es que de verdad lo hicieron, algo que, personalmente, nos permitimos dudar).

Hay algo que puede haber resultado sorprendente, quizá, y es el relativamente escaso número de artículos, alusiones y referencias a Marcel Proust en la obra crítica de Azorín. Es extraño sobre todo si se compara --por ejemplo-- con la cantidad de trabajos que ha dedicado a Paul Valéry, un poeta (también, no se olvide, un prosista) que preocupó bastante a Azorín. Pero conviene entender bien una cosa, y es que Azorín no tenía la necesidad de expresar una y otra vez por escrito (y menos cuando se leen las afirmaciones de algunos críticos) la admiración, la simpatía incondicional que siente por Marcel Proust, un autor que, ya lo hemos dicho, guarda una innegable afinidad con

Azorín. En cambio, como veremos enseguida, la lectura de la prosa de Valéry ha sido todo un problema para nuestro escritor, pues (así lo sospechamos) Azorín encontraba algunas coincidencias entre su estilo y la claridad y la belleza, un tanto fría y dura, sin embargo, del arrogante señor Teste (o sea, de Paul Valéry), quien se había permitido menospreciar a los dos grandes y queridos maestros de Azorín: Montaigne y Anatole France. Sin embargo, Marcel Proust entusiasmó a Azorín desde el principio, quien se identificó con él sin ningún problema. Por eso no ha sentido la necesidad de volver sobre su obra, una y otra vez, revisándola y cuestionándola (9).

Para terminar, y antes de dar paso al capítulo dedicado a las opiniones, interesantísimas aunque contradictorias, de Azorín sobre Paul Valéry, volvemos sobre nuestros pasos para recuperar un juicio de Azorín, en un artículo olvidado, sobre sus admirados Marcel Proust y Paul Valéry, los dos maestros franceses de la nueva literatura.

En el artículo "Literatura española" (La Prensa, 16 de diciembre de 1928), explica Azorín cómo, en el momento actual, vive Europa en pleno neorromanticismo, porque vale todo y se admiten como válidas todas las herejías, en un completo olvido (en buena medida justificado) de la tradición literaria y las viejas reglas de la retórica. El escritor tiene hoy más libertad que nunca, porque sólo cuenta su yo, ya que es en la propia personalidad donde debe buscar el poeta la inspiración necesaria para su obra. Así sucede en París, pero en España todavía no, por desgracia. Lo que ocurre en Francia a la hora presente es todo un ejemplo de libertad y de tolerancia. Escritores tan distintos entre sí como Paul Valéry y Marcel Proust, son reconocidos como maestros por todos. No se ha declarado como válida una sola ortodoxia, sino que todas las estéticas nuevas conviven y se relacionan entre sí, haciendo en definitiva, de la literatura francesa, la más importante, variada e influyente de todas:

"Parece que el racionalismo, el puro, prístino intelectualismo de Paul Valéry, debería excluir la tendencia opuesta; el nombre de Valéry es calurosamente respetado, admirado, ensalzado. ¿Es el intelectualismo, en literatura, la nueva ortodoxia? Si lo es, ¿qué hacemos de Marcel Proust, tan ensalzado, respetado, admirado como Valéry? ¿Qué hacemos de Proust, intuitivista magnífico, partidario espléndido del instinto, de la intuición? ¿Qué hacemos de quien ha realizado, con su intuición prodigiosa, una obra que sólo tiene par en la de Balzac? No hay oposición, no hay exclusión entre Valéry y Proust; los dos espíritus, las dos tendencias, los dos procedimientos, conviven y tienen múltiples, variadísimos desenvolvimientos en la novela, la poesía, el ensayo, el teatro. Y dentro de estas dos grandes directivas --la de Valéry, la de Proust-- ¡qué variedad tan grande de personalidades y de moldes estéticos! Variado todo, pintoresco, contradictorio, caótico, anárquico. ¿Quién, contemplando el panorama actual de la literatura francesa --Francia es el laboratorio literario de Europa-- podrá decir que allí existe una ortoxia estética? ¿Quién podrá condenar, por doctrina, en nombre de una teoría, a un escritor y absolver a otro? Dichosa, dichosísima libertad. Un poeta, por ejemplo, es intelectualista y otro --tal Claudel-- es franca y fervorosamente intuicionista".

En 1926 y 1927, Azorín --ya lo sabemos-- emprendió su "campana teatral" de renovación, fuertemente contestada por los críticos y por el público. Ahora, en 1928, inauguraba Azorín, con la etopeya Félix Vargas, su personal visión vanguardista de la novela. Acaso no había sabido hasta entonces cómo conciliar en su obra las dos tendencias fundamentales de la nueva literatura: la intelectualista que representaba Paul Valéry y la intuicionista de Marcel Proust. Dos tendencias estéticas, pero sobre todo vitales, que él descubre también dentro de sí, y que explican bastante bien --me parece-- su entusiasmo por la obra de Proust y las reticencias que manifestó ante la obra impecable y perfectamente pulida, aunque abstracta e intelectual en exceso, de Paul Valéry.

De hecho, las novelas y cuentos de Azorín, en la segunda mitad de la década, aunque revelan también, a nuestro juicio, otras muchas influencias (teorías de Freud, Breton, Bergson y William James; cubismo y cinematógrafo, etc.), prueban sobre todo el intento de armonizar y equilibrar la sensibilidad refinada de un Marcel Proust, su obsesión enfermiza del tiempo, con esa notación sintética y casi algebraica de un Paul Valéry. Ellos fueron sin duda, de todos los autores franceses contemporáneos, los que

más interesaron a Azorín, incluso mucho tiempo después de la guerra mundial (10).

NOTAS

(1) AZORÍN: "Marcel Proust", La Prensa, 18 de octubre de 1925 [no en volumen]; "Las dos ideas de Proust", La Prensa, 22 de octubre de 1925 [no en volumen]; "El arte de Proust", ABC, 4 de noviembre de 1925 [recogido en Andando y pensando]; "Del trabajo literario", ABC, 4 de marzo de 1926 [recogido en El artista y el estilo]; "Las antologías", La Prensa, 21 de noviembre de 1926 [no en volumen]; "Literatura española", La Prensa, 16 de diciembre de 1928 [no en volumen]; "Cartas de Proust", La Prensa, 5 de abril de 1931 [recogido en Ultramarinos]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 23 de abril de 1933 [no recogido en libro].

Hay también una importante referencia a Proust en "El arte de Pedro Salinas", ABC, 9 de julio de 1926 [recogido en Escritores]. Hablaremos de este trabajo más adelante, en el capítulo dedicado a estudiar las relaciones de Azorín con el autor de La voz a tí debida.

(2) Las relaciones de Azorín con su padre, sobre todo al principio de su carrera como escritor, fueron bastante problemáticas. Véase el libro de José RICO VERDÚ: Un Azorín desconocido (Estudio psicológico de su obra). Es quizá conveniente recordar que existe un trabajo de José CALERO HERVÁS: "Azorín y Proust, ante el complejo de Edipo", en Cuadernos Hispanoamericanos, 288 (1974), págs. 563-577.

(3) En ABC del 4 de marzo de 1926, un artículo dedicado a reflexionar sobre los modos de escribir ("Del trabajo literario"; recogido en El artista y el estilo), se refiere sin duda Azorín a Marcel Proust: "Un curioso libro, publicado acerca de un novelista francés, nos ha hecho ver la manera que este literato tenía de trabajar. El novelista de referencia estaba frecuentemente enfermo; creía él que, de noche, en las horas de silencio profundo, se encontraba mejor. Y escribía, casi siempre, tumbado en la cama. No usaba carpeta, ni portátil pupitre en que apoyar las cuartillas. La letra, con la cuartilla en el aire, entre las manos temblorosas, salía enredada, engarabitada, poco menos que ininteligible. Y yo no sé si la escritura de este novelista --trazada en tales condiciones-- sería mejor o peor que otras escrituras enrevesadas que he conocido, y conozco [...]; pero es lo cierto que ahora, muerto hace años el escritor, al tratar de poner en claro algunos de sus manuscritos, ha sido preciso trabajar intensamente".

(4) Por ejemplo, en "El arte de leer", La Prensa, 20 de octubre de 1935, escribe Azorín: "El estudio de Marcel Proust sobre la lectura es muy interesante. Y hubiera sido más interesante todavía que el propio Proust nos hubiera dicho cómo había que leer sus libros".

(5) AZORÍN: "Carta íntima", en Ejercicios de castellano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960, págs. 93-95. Azorín contesta a la pregunta que se hace Enguídanos de si había leído Azorín a Marcel Proust en 1925. Hoy sabemos que sí. Sin embargo, no parece que lo haya leído Azorín antes de ese año, con lo que, de haber alguna influencia de Proust en sus novelas, sólo ha podido ser en Doña Inés y las demás novelas poéticas o "superrealistas" de la segunda mitad de la década de los veinte. La radical originalidad de Azorín, manifestada ya en su trilogía de 1902-1904 (La voluntad, Antonio Azorín y Las confesiones de un pequeño filósofo), no sólo queda perfectamente a

salvo, sino que, a mi ver, resulta evidente su anticipación sobre Proust. Sea como fuere, es indudable el interés, el entusiasmo de Azorín por la obra del escritor francés.

Santiago Riopérez ha observado, aguda y oportunamente, que: "La literatura es la gran obsesión de la vida de Azorín. Y para dialogar con Azorín había que hablar de literatura o, al menos, literaturizar la vida, presentar el hecho que quisiéramos comentar a través de un prisma literario. Se ha dicho que Azorín, en las entrevistas periodísticas, permanecía en silencio; que nadie le arrancaba de su mutismo o de un leve tartamudeo mental. He asistido a conversaciones con periodistas superficiales frente a los cuales Azorín se mostraba hierático y silencioso. En una ocasión, le preguntaron: "Usted, para dormir, ¿se pone gorro como Pío Baroja?". Ni se movía; se enjuagaba los ojos con un pañuelo blanco. Pero, en otra ocasión, un periodista más profundo y conocedor de su obra, le preguntó: "¿Y Marcel Proust, maestro?" Y Azorín habló durante media hora sin interrupciones" (Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "Mi visión de Azorín", Información, Alicante, 27 de mayo de 1990, pág. 46).

(6) Enguédanos, en efecto, sospechaba que Azorín había leído a Proust hacia 1925, influyendo esa lectura en su novela Doña Inés (Véase Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: Azorín íntegro, págs. 588-589, nota 96).

(7) La bibliografía sobre Azorín y Marcel Proust es enorme. Dado su volumen -- todos los azorinistas nos hemos creído en la obligación de dar, siquiera de pasada, una opinión--, no me ha parecido conveniente analizar aquí todas y cada una de las referencias. Conviene sin embargo recordar, siquiera mencionándolos, algunos de los trabajos más importantes.

María Esther GARCÍA OTERO, en su tesis doctoral, inédita por desgracia, titulada Las relaciones literarias entre Azorín y Francia, dedica en el volumen I las páginas 603-613 a la crítica de Azorín sobre Proust. Para García Otero, algo desconcertada quizá por el número de trabajos sobre el tema, no está claro si se trata la de Proust en Azorín de una afinidad, una coincidencia o una influencia. Acaso hay algo de las tres cosas.

Muy interesante es lo que afirma Antonio RISCO en su libro Azorín y la ruptura con la novela tradicional, Madrid, Alhambra, 1980. Para Risco, en primer lugar, es evidente la prioridad de Azorín sobre Proust, porque "La literatura narrativa llamada impresionista, en Francia se inicia con los Goncourt y sigue la larga evolución de unos cincuenta años hasta desembocar en Proust, que fue su liquidador (la primera parte de *A la recherche du temps perdu* se publicó en 1913, aunque entonces pasó inadvertida)" (pág. 33). Azorín, por lo menos desde La voluntad (1902), donde hace un elogio fundamental de los Goncourt, se sitúa ya en esa corriente de novela lírica o impresionista, lo que puede explicar sus semejanzas con Proust. Más adelante escribe Risco (y somos de su misma opinión): "Azorín también alude a Proust alguna vez, como ya hemos señalado, pero cuando este autor se dió a conocer, Azorín era ya un escritor maduro. Es posible, no obstante, que su lectura le haya aportado ideas, sugerencias, elementos, estímulos para esta o aquella obra, como algunos comentaristas han indicado, pero fundamentalmente, como se ve, se trata de dos escrituras muy distintas" (págs. 171-172).

(8) En Félix Vargas (El caballero inactual) alude Azorín a Proust, aunque sin decir el nombre del escritor francés. Se trata, sin duda, de una alusión con el hermetismo cómplice del iniciado.

(9) En 1929, en un artículo --muy curioso, por cierto-- titulado "El P. Gracián" (Blanco y Negro del 31 de marzo; recogido en Los clásicos futuros. Los clásicos redivivos) distingue Azorín su personal oscilación entre la Razón y la Fe, es decir, entre Paul Valéry y Henri Bergson. Y, un poco más adelante, escribe: "Pero Gracián [en realidad Azorín hablaba de sí mismo] no ha sido fiel al intelectualismo de Valéry; en el mismo *Crítico*, si prefiere a Valéry, hace salvedades importantes y elogia a Bergson. Y sobre todo, sobre un fondo de censuras a literatos españoles --los que no necesitamos nombrar--, él pone por encima de todo a Marcel Proust".

(10) Fundamentales para el estudio comparado de las obras de Azorín con las de Marcel Proust son los trabajos de Lawrence D. JOINER: "Proust and Azorín: A comparison of thematic, narrative and stylistic techniques", Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, Michigan, 1970; "Proust and Azorín", Romance Notes, 13 (1972), págs. 468-473; "Similarities in Proust's and Azorín's theories of the novel", South Atlantic Bulletin, 39 (1974), págs. 43-50; "The portrayal of the artist in Proust and Azorín", Revista de Estudios Hispánicos, 10 (1976), págs. 181-192. "Proust, Azorín and the past", Hispanófila, 60 (1977), págs. 45-51; "Félix Vargas, Azorín's proustian protagonist", Romance Notes, 19, (1978), págs. 177-182. Colaborador de Joiner ha sido Joseph W. ZDENEK, en un artículo titulado "Art, renunciation and religious imagery in Proust and Azorín", Modern Fiction Studies (West Lafayette, Indiana), 27 (1981), págs. 273-277. (Algunos de estos trabajos han sido recogidos por Zdenek en un librito de 88 páginas, titulado Studies of Azorín (In memoriam of L. D. Joiner), edited by J. W. Zdenek, 1982.)

II. 2. Paul Valéry

Se puede afirmar, sin duda alguna, que ha sido Paul Valéry, con Marcel Proust y André Gide, de todos los autores franceses contemporáneos, el que más ha preocupado a Azorín (1). Desde luego es sobre el que más ha escrito, por cierto de manera no siempre favorable --admiraba Azorín en Paul Valéry al poeta, pero bastante menos al prosista. Más de diez artículos, de diferente calidad y extensión, ha dedicado Azorín al autor de El Cementerio Marino (2).

En una primera crónica, escrita a propósito de la Real Academia de la Lengua Española y su entonces flamante director, Ramón Menéndez Pidal, elegido tras el fallecimiento de Antonio Maura, aprovecha Azorín para hacer una breve aunque interesante referencia, no exenta de ironía, al ingreso de Valéry en la Academia Francesa.

Tal ingreso --afirma Azorín-- es cosa que ha sorprendido y dado que pensar a los elementos literarios independientes. Lo que sucede, en realidad, opina nuestro escritor, es que las Academias Francesa y Española no quieren quedarse al margen de la actual efervescencia literaria. Por eso ha ocurrido ahora la elección en la Academia Francesa de Paul Valéry, y por eso también, pero de qué modo tan distinto, ha sido elegido presidente de la Española un gran filólogo e historiador, Ramón Menéndez Pidal, y no un político, según era la tradición, como lo fue Maura. La verdad es, comenta Azorín, que la elección de Valéry

"Ha hecho meditar a los elementos literarios que se hallaban más distanciados de la Academia. Un poeta puro, el defensor, propagador, propugnador de la llamada *poesía pura*, un artista independiente, poseedor, como Vigny --¡Vigny, Valéry!-- de una torrecilla de marfil; Paul Valéry, en suma, apasionado del álgebra y de la geometría, algebrista, geómetra en la poesía, ¿se presentaba candidato a la Academia Francesa! (y dicho sea de pasada, se presentaba ya después haberse presentado dos veces más). ¿Era esto posible? ¿No estaríamos siendo víctimas de un error? No; no cabía error. El poeta puro y poeta de los puros ingresaba --con ciertas dificultades-- en la Academia. Y la Academia, en cierta medida, se reconciliaba con la literatura independiente. Allí estarán, en la Academia, generales y más generales, diplomáticos que no han escrito

jamás nada, políticos que no han hecho más que discursos; pero allí estará también -- sucediendo a Anatole France-- el poeta prístino Paul Valéry".

Sabe Azorín que no hay que escandalizarse en absoluto por el ingreso de Valéry en la Academia, porque el nivel de la que llama "literatura prístina" tenía actualmente (1926) en Francia una altura muy superior a la que pudo haber tenido nunca antes. Por eso dice: "¿Cómo no ver, en esa Academia, que la literatura prístina lleva hoy aparejada esa dignificación, un alto sentido social, un decoro y un esplendor que antes no tenía?". Razón, pues, por la que no debe admirarnos demasiado la elección de Valéry como académico.

Trabajo interesante también para nosotros, es el publicado un año después, titulado "Algunos libros nuevos" (3). Se refiere en este artículo Azorín a la renovación e inquietud editorial producida en Francia tras la guerra, haciendo, además, un rápido repaso de los más importantes grupos editoriales franceses, tanto populares como los más exquisitos y minoritarios. No ignora Azorín lo que de esnobismo, e incluso de toma de partido, puede haber en las preferencias editoriales de los autores, así como de los lectores. A su vez, en el fervor por un novelista, pero también por un poeta, influirá mucho la tendencia ideológica --política y estética-- de la editorial o revista donde ese escritor publica sus trabajos. Ése es justamente, y se ve mejor, más claro en él que en ningún otro, el caso de Paul Valéry: "¿Ha llegado Paul Valéry, por ejemplo, a las grandes empresas de edición? No; muchos ensayos, muchas disertaciones ha publicado Paul Valéry [...]. Paul Valéry es, actualmente, uno de los autores más copiosos; no ha llegado tampoco a las grandes casas editoriales. Hablar de ello parecería una ofensa, un escándalo a sus admiradores". Y lo parecería porque lo que quiere Valéry es ser editado poco y exquisitamente. Si alguna vez ha accedido a que se le publicara en casa de un gran editor, ha sido en tirada corta y una sola edición. Por cierto, que parece no

poder reprimir la ironía Azorín, al comunicar tan interesantes noticias a sus lectores. Es que sabe nuestro escritor, escéptico siempre, que dentro de unos pocos años, ocho, diez o quince, todo lo más, Valéry será ya un clásico, y entonces, paradójicamente, sus libros se venderán, en ediciones malas y baratas, en cualquier parte, incluso en las estaciones de tren. Sin embargo, también reconoce Azorín que:

"Es precisa ahora esta infantil, candorosa, ingenua clandestinidad. Ahora muchos de los admiradores de Paul Valéry, no le encontrarían gracia, ni aliño, ni hechizo, ni sabor, leído en un volumen de Perrin o Calmann, en vez de leerlo en una revistita oscura, o editado, con título latino, *Analecta*, por un editor de Amsterdam. Pero todo llegará, y estas disertaciones y pensamientos abstractos y quintaesenciados habrán irremisiblemente de parar en los tomos corrientes de siete cincuenta..."

Azorín, como vemos, se está anticipando en cierto modo, pero dentro siempre de la humildad (aparente) de sus intereses y preocupaciones, a la más moderna sociología de la literatura, e incluso a la estética de la recepción. No puede dudarse, sin embargo, de la admiración y el respeto de Azorín por el poeta francés. Sabe que todas esas son manías de escritor, esnobismos de lectores más o menos exquisitos, de aquellos grupos sociales y literarios, como se llamaban a sí mismos entonces, "independientes":

"¿Necesitaré decir que nada de esto obsta para la admiración sincera, fervorosa, que merece el gran poeta y pensador? Indudablemente, Paul Valéry no es sólo un ingenioso, profundo a veces, original a veces, pensador y teorizante; es también un fino poeta. Se cita siempre, como el relevante entre sus poemas, el *Cementerio Marino* o *La Joven Parca*. Para mí, nada tiene Valéry comparable a *Las granadas*. Pocas cosas hay en la lengua francesa, en el Parnaso francés moderno, tan sugerentes, limpias, cristalinas, profundas. Leyendo *Las granadas* tenemos la impresión de estar contemplando un bloque límpido de inteligencia solidificada; todo es en los versos directo e indirecto a la vez --el gran milagro de la poesía lírica--; todo real, esplendente, coloreado, y a la par simbólico; alegoría, abstracción intelectualizada. Saludemos, reverentes --por encima de los caprichos editoriales, fugitivos--, al más grande poeta de Francia".

No puede quedarnos duda, me parece, de la admiración --ya que no entusiasmo-- de Azorín por Paul Valéry como poeta. Cosa distinta será el juicio que le merezca como escritor en prosa. Su "Poesía Pura" (aunque con matices, pues prefiere Azorín la más clásica y tradicional, la menos abstracta), vemos cómo la ha juzgado con palabras que no pueden ser más elogiosas, viniendo de Azorín. Encuentra en ella nuestro escritor aquellas cualidades que más ha valorado siempre, en el arte como en la vida: claridad (ya que no sencillez), profundidad, idealismo y sugerencia.

Dos trabajos muy distintos a los anteriores, además de extensos y relacionados entre sí, son los recogidos en el volumen Crítica de años cercanos. Se titulan, respectivamente, "Modas literarias" y "Observaciones sobre Valéry". Intenta hacer ahora nuestro escritor un análisis profundo de la obra y la personalidad del poeta francés. Y, en general, la conclusión que de estos artículos se puede extraer es que, como persona, no le acaba de resultar simpático Valéry, pero en cambio le admira --ya que no le emociona, ni conmueve-- como poeta. Por lo que se refiere a su obra en prosa, no le parece, ni mucho menos, a Azorín, tan extraordinaria como se dice.

La actual devoción en Francia (y fuera de ella) por Valéry, le parece excesiva a Martínez Ruiz: una de tantas modas literarias. La elección de Valéry como académico --escribe-- "ha hecho que todo el movimiento ideológico --y sentimental-- suscitado en torno a este pensador y poeta, haya alcanzado las proporciones de un verdadero paroxismo. Parte de barraca de feria ha habido en el espectáculo que hemos presenciado, y parte también de Partenón". Palabras muy duras éstas de Azorín, quien, sin embargo, confiesa haber leído con un gran interés todo lo publicado a propósito de la toma de posesión de Valéry en la Academia Francesa. Pero, si ha de decir la verdad el escritor, ha notado él en este asunto una cantidad muy pequeña de crítica imparcial y serena. Al contrario, han abundado las críticas apasionadas y superlativas en favor del

poeta. Para algunos críticos --escribe Azorín con ironía--, se diría que el ingreso de Valéry en la Academia sólo puede ser comparado... ¡a la entrada de Jesús en Jerusalén!

Dos críticos, dos revistas, resumen, representan para Azorín, los dos extremos y tendencias de apreciación en "el caso Valéry". Por un lado, Henri Bidou y la Revista de Ambos Mundos; por el otro, Edmundo Jaloux y la Revista de París. El primero, severo con Valéry; el segundo, en cambio, le ha dedicado páginas del máximo elogio.

No le gustó nada a Azorín, en el discurso de ingreso de Valéry en la Academia Francesa, el gesto de desdén para el académico a quien sustituía, no otro que su querido, su admirado Anatole France. Es costumbre siempre, en tales circunstancias, hacer un elogio del fallecido, aun cuando no sea precisamente el nuevo académico admirador suyo. Así, por ejemplo, quiso cumplir Azorín, en el suyo propio, con el hoy olvidado político y nulo escritor Juan Navarro Reverter. Ahora, por el contrario, ha afectado Valéry un gesto de superioridad respecto de France. Y no merecía ese desprecio France, y menos por parte de Valéry. Lo primero --explica Azorín--, porque la obra de Valéry es mucho menor en extensión a la de France, y segundo, porque uno y otro pretenden hacer en su literatura cosas muy distintas. Esto es, precisamente, lo que ha querido evidenciar Henri Bidou en un artículo para la Revista de Ambos Mundos, y es también lo que piensa Azorín. Pero veamos en cambio qué escribió un admirador exaltado de Valéry: Edmundo Jaloux. Éste es un crítico, avisa Azorín, que él tiene en gran estima, no se trata de un cualquiera. Tan valioso es, que su final --piensa nuestro escritor-- no puede ser otro que la Academia. Y, sin embargo, para Jaloux es el de Valéry, "poco menos que un caso único en la historia literaria":

"Para el autor, el famoso poeta se diferencia radicalmente, esencialmente, de todos sus colegas antiguos y modernos. Jaloux cita a Poe, a Shelley, a Keats, a Coleridge, y después añade: "Esta poesía (la de los poetas citados y otros) pone en movimiento un aparato de metafísica y de emoción, y no este instrumento más técnico, llamado a reconstruir puras agitaciones cerebrales, instrumento que es el que encontra-

mos aquí." [...]. Es decir, que todos los poetas que no son Valéry, usan de un instrumento o aparato anticuado, el de la metafísica y la emoción, y que sólo Valéry dispone de un artefacto completamente nuevo y original" (*Años cercanos*, pág. 212).

¿Y cuál será ese aparato o artefacto de Valéry? —no puede menos de preguntarse Azorín. Pues Jaloux, para explicar en qué consiste la técnica de Valéry, coloca simbólicamente a los otros poetas en una habitación sin luz. Porque, en realidad, son poetas todos ellos, que "detrás del encaje o cristal de la forma", esto es, detrás de su belleza formal, tienen sólo —lamenta Jaloux— "un conjunto de sentimientos habituales, más vecinos de lo que han expresado Ronsard y Béranger que de las fuentes emotivas de Poe o de Keats". O sea, que si no hemos entendido mal, para Jaloux no son en verdad poetas modernos, porque su manera de sentir y de entender el mundo es la tradicional. Y sigue copiando Azorín de Jaloux: "En nuestro poeta, al contrario; en Valéry el elemento espiritual es el que parece diferente en absoluto y, semejante a la serpiente de la Eternidad, da vueltas indefinidamente sobre sí mismo y no ofrece materia, por lo tanto, a las reacciones de la vida afectiva o accidental".

Sospecha Azorín, entre curioso y divertido, qué quiere decir Jaloux, pero él no acaba todavía de verlo claro. Un poco retorcida le parece a Azorín (que no puede dejar de hacer la broma) esa imagen de la "serpiente de la Eternidad", refiriéndose a la poesía de Valéry. En fin, que, en resumidas cuentas —concluye Azorín, y es lo que ahora nos importa—, todo se reduce a que unos poetas proceden "de la exaltación poética del organismo entero", y otros, en cambio, "toman su origen en una voluntad puramente espiritual de creación estética".

"Y como Jaloux nos advierte el horror de Valéry por la inspiración, caemos, al fin, en la cuenta de que aquí se trata sencillamente de poesía de impresión emotiva, fervorosa, y de poesía en frío, cerebral. Y Valéry pertenece a esta última categoría de poetas; es decir, es un poeta límpido, brillante, pulido, acicalado, luminoso; pero seco, abstracto y árido" (*Ibídem*, pág. 213).

La verdad es, acaba su artículo Azorín, que los admiradores de Valéry, numerosos y bastante exaltados, ven en la figura del poeta la llegada a Francia, es decir, al mundo entero, nada menos que de la Poesía (así, con mayúscula). Pero algo muy parecido --recuerda Azorín con ironía-- dijo Boileau de Malherbe: "No creo que haya irreverencia en la comparación. Malherbe hizo un gran bien a la poesía, del mismo modo que lo hará Valéry. Ese bien consiste en purificar, abrillantar, hacer más escueta, transparente, la poesía. Pero, ¿y los peligros de tal modalidad?". En efecto, porque si para Boileau Malherbe era la Poesía, Banville opinaría luego que fue aquél, precisamente, quien acabó con ella. Y lo mismo es posible que pueda ocurrir que se diga, se dirá --seguro-- con el tiempo (hoy sabemos lo inteligente que estuvo Martínez Ruiz), del ahora tan admirado Valéry. Todo esto es algo que tiene mucho que ver en el fondo, a juicio de Azorín, con la oscuridad de Valéry. Un tema, por cierto, que, a su juicio, se ha planteado mal, pero que él se propone estudiar con más detalle en otro lugar.

Efectivamente, vuelve a tratar enseguida Azorín de Paul Valéry: en el siguiente artículo para La Prensa, que titula "Observaciones sobre Valéry". Antes de nada, insiste una vez más nuestro escritor en que él respeta a Valéry. Sin embargo, va a ser en esta crónica mucho más duro Azorín --algo, por cierto, inusual en él-- al analizar la obra del poeta francés, aunque logrará con ello, a nuestro modo de ver, uno de sus más interesantes trabajos críticos, dentro siempre del estilo y la peculiar manera crítica azoriniana. Va, lo primero, a comentar Azorín la obra de Valéry como poeta; después, su significado como prosista.

Paul Valéry es un poeta feliz; todos admiran a Valéry: "No hay para Valéry más que elogios, hipérboles cariñosas, superlativos entusiastas". Sin embargo, como recuerda Azorín citando a Gracián, "los hartazgos de felicidad son mortales". Se pregunta nuestro escritor qué quedará en unos años, quizá no demasiados, de la actual exal-

tación del poeta francés. Porque lo cierto es, siempre según Azorín, que:

"La obra de Paul Valéry no es para entusiasmar ni conmover a nadie; no es propia para el entusiasmo de un público reducido; lo es mucho menos para el entusiasmo de un público extenso. Se le puede gustar, admirar, pero sin emoción, sin que vibre en nosotros, lectores, ninguna fibra íntima, del corazón. ¿A qué proporciones quedará reducida, pasada esta tolvana de superlativos, la obra del autor de *La joven Parca*?" (*Ibidem*, págs. 215-216).

Para poder contestar a esa pregunta, estima preciso Azorín hacer un análisis de la obra de Valéry. La obra de Valéry ha sido exaltada como nunca antes la de un poeta. Pero --confiesa nuestro escritor-- la verdad es que a él no le parece la producción literaria del francés, ni por la cantidad, ni por la calidad, merecedora de elogios tan grandes. Como poeta, es autor Valéry de un solo libro de versos. Como prosista, se reduce su trabajo a un conjunto de reflexiones, apuntes más bien, sobre temas literarios. No es, por lo tanto, su obra en prosa la de un creador, un imaginativo, y no puede ser considerada, en definitiva, de gran interés.

Como poeta, sigue adelante Azorín, su situación es la misma de Mallarmé, porque "también Mallarmé --tan árido, tan seco y desabrido-- se creía un ser prepotente y providencial; Valéry, por su parte, no lo cree respecto de sí mismo --por lo menos sus adeptos lo proclaman en todos los tonos a todas horas--." Es pues Valéry, para Azorín, un vanidoso. Como poeta le recuerda, sobre todo, a Malherbe, un lírico muy inferior a Ronsard. Pero Malherbe, que despreciaba a su antecesor; Malherbe, quien se tenía por el poeta más grande de su tiempo, hoy apenas puede ser leído, y en cambio, todavía nos emociona Ronsard. Bien; pues Valéry es el Malherbe de nuestro tiempo:

"La misión de Malherbe consistió --misión puramente higiénica, profiláctica, circunstancial-- en limpiar algo de la broza del Parnaso; en hacer que la exuberancia embarazosa de la antigua poesía quedara reducida a términos de regularidad y corrección; en hacer más sencilla, más clara y más tersa la poesía lírica. Y esto se consiguió

a costa de un elemento importantísimo en la poesía lírica, a costa de la emoción. Como Valéry va contra la inspiración, Malherbe iba también contra ese factor de desorden, de imprevisión y de tumulto. Pero, sin inspiración, no existe la emoción" (pág. 217).

Es aún más claro y terminante Azorín, en su identificación Valéry - Malherbe, cuando escribe que "se daba la paradoja en tiempos de Malherbe, como se da ahora, de que al propio tiempo que se restauraba la poesía --limpiándola del excesivo ramaje del Renacimiento-- se la condenaba a muerte". Luego (pero siempre, no lo olvidemos, según Azorín) la influencia de Valéry llevará inevitablemente la poesía francesa a una situación difícil. Con el agravante de que la reacción clasicista de Malherbe estaba, en cierto modo, justificada, cosa que no le parece a nuestro escritor esté sucediendo ahora en la poesía francesa. Y lo más curioso, puede cualquiera comprobarlo, es que:

"Las modalidades paralelas a esta poesía seca y árida del intelecto, poesía en frío, poesía de pura reflexión, están en pugna con ella. Ni la novela ni el teatro marcan a la par de ese género de poesía. Novela y teatro se imponen --en gran parte, principalmente-- en las fuerzas del instinto, en la creación libre y desordenada, en los factores no de la inteligencia y la reflexión, sino de lo primario y lo subconsciente" (pág. 218).

No hay duda entonces de que a Azorín le parecen muy bien la claridad, el pudor y la contención expresiva, pero siempre que eso no se convierta en un fin en sí mismo, reprimiendo la espontaneidad y la emoción del artista. Y es ahora cuando empezamos a entender la aversión de Azorín por una poesía fría y aséptica, de una belleza puramente formal --como lo fue muchas veces la de Valéry-- y, al contrario, su interés por lo que llama el "superrealismo".

Piensa Azorín, desde luego con acierto, que, con el tiempo, habrá de ocupar Valéry en la literatura francesa un lugar idéntico o muy semejante al de Mallarmé. Sin embargo, les diferencia algo fundamental: la emoción. Le parece a Azorín un poeta más inspirado Mallarmé que Valéry. Y no parece probable --añade Azorín--, dada la in-

dole de su poesía, poesía en que se intenta la eliminación de todo elemento espontáneo, que vaya Valéry a superar nunca a Mallarmé --pero tampoco, desde luego, a Verlaine o a Baudelaire, a Chénier o a Víctor Hugo.

Consideración aparte le merece a Azorín, Paul Valéry como prosista. Los partidarios del poeta ponen por las nubes La velada con el señor Teste. Pero esta obra se reduce, advierte Martínez Ruiz, a una serie de reflexiones y notas sobre asuntos intelectuales varios. No es, por lo tanto, una obra de creación. Y eso que conoce Azorín el trabajo de Edmundo Jaloux sobre Valéry prosista, pero no le convencen poco ni mucho sus argumentos. Para Jaloux, el mayor mérito de Valéry reside en la densidad del pensamiento y lo ceñido de la expresión. Algo que, según él, es lo que caracteriza y define al arte clásico. Pero replica Azorín:

"La dificultad está en que la definición de Edmundo Jaloux es muy discutible. Un Rabelais, un Montaigne, un Molière, un Voltaire, un Pascal, son grandes, son artistas, por la cantidad de gracia, de fuerza, de penetración, de sutilidad, de elegancia, de vida, en suma, de emoción [...] que han puesto en sus obras. Como Paul Valéry --espíritu árido, espíritu de matemático, elimina la emoción, la vida --con todo su cortejo de gracia, de finura, de negligencia, de abandono, etcétera; como Paul Valéry elimina de su prosa [...] todos esos elementos, Jaloux, su panegirista, se ve precisado, a fin de que Valéry entre en la región del arte, de eliminarlos, a su vez, de los grandes artistas clásicos. Y esa es una falacia" (Ibidem, pág. 220).

Para Azorín, entonces, y contra un criterio bastante extendido, no reside la esencia y perfección de lo clásico en la densidad y condensación, sino en otra cosa. Lo prueba --por ejemplo-- cómo Montaigne ha perdido toda su gracia y espíritu cuando se le ha corregido. Porque Montaigne es "la gracia, la ingenuidad, la picardía, la negligencia, la elegancia, la sinceridad, la vida, la emoción, en suma". Y lo mismo Pascal, en sus Pensamientos, cuyo fuerza no está en la difícil condensación a que se obliga, sino en "la tragedia, la emoción profunda de un alma, en esos apuntes". Y no hay duda de la admiración de Azorín por esos dos autores, ni, por tanto, la superioridad de cualquier

ra de ellos sobre Valéry. Y se pregunta Azorín, ya para terminar:

"¿Hay vida, emoción, vibración espiritual en las disertaciones de Valéry? Se habla de oscuridad en Valéry; nada más falso. Paul Valéry es claro, límpido, tan claro como un problema geométrico. No es oscuro, no; lo que sí es árido, terriblemente árido, seco, abstracto, sin emoción, sin ternura, sin vibración ante el espectáculo de las cosas, ante el dolor. Y todo esto representa la ausencia del arte. Muy sabio, muy erudito, muy original, divulgadas, cuando se divulgan, las ideas expuestas en esas disertaciones, quedarán éstas sin el atractivo permanente que constituye el interés de los *Ensayos de Montaigne* o los *Pensamientos de Pascal*" (*Ibídem*, págs. 220-221).

Como vemos, no puede ser más dura la consideración que le merece a Azorín Paul Valéry, prosista. Y es algo que no se reduce a la impresión de una primera y única lectura, sino opinión que Azorín argumenta y sostiene, claro es que contradiciéndose, a veces, durante bastantes años. Muy pocos días después de este artículo, el 6 de noviembre de 1927, aparece en La Prensa de Buenos Aires una reseña de Azorín a una antología de prosistas franceses contemporáneos. Le gustaba a Azorín leer antologías, pero advierte los peligros, las injusticias e inexactitudes que siempre significa hacerlas. La antología editada por Simón Kra representa una novedad, porque está preparada con trozos escogidos sólo de autores nuevos, innovadores, partidarios de las más modernas teorías literarias. La Antología de la nueva prosa francesa, título que le resulta un poco excesivo a Azorín, reúne fragmentos de veinticinco o treinta prosistas nuevos. Pero, la verdad --se pregunta Azorín--, ¿son nuevos todos estos autores? Y ¿están todos los que deben estar? Y lo que es más importante: ¿Existe en Francia hoy, después de la guerra, una nueva prosa? A propósito de esta última pregunta, dice Azorín:

"Ahora los jóvenes gozan, en la literatura, de un predicamento de que antes --por lo menos en esta medida-- no gozaban. Los jóvenes no están lejos de pensar que ellos lo son todo o casi todo. Los viejos son cosa desdeñable. Para establecer la diferencia que existe entre la literatura de hoy y la del tiempo anterior a la guerra, se usan varios argumentos, alguno de ellos muy atendibles. Antes de la guerra --se dice, por e-

jemplo-- existía una manera de escribir artificiosa, falsa; el arte de escribir había llegado a reducirse a fórmulas, a recursos, a tranquilos que hacían que, con perseverancia, un escritor pudiera confeccionar, al igual que un oficial mecánico, crónicas, novelas, dramas, poesías. La manera, la receta, la fórmula lo eran todo en la literatura. La literatura estaba enferma de afectación, de falsedad, de rebuscado artificio. Pero la conmoción de la terrible guerra ha echado abajo muchas cosas. Ha hecho, verbigracia, que todas las cascarillas, las costras y los afeites de esa literatura, se caigan y desaparezcan. Ya no se puede escribir con recetario; es preciso, para hacer novelas, dramas, poemas, tener talento, sentir directa y hondamente la vida. Así opinan los jóvenes. Y hay mucha verdad en lo que ellos dicen".

Azorín, en efecto, se pone (en apariencia al menos) de parte de los jóvenes, sin necesidad (en su caso) de ir contra los viejos. Comprende y comparte la idea de una literatura nueva, más sincera, natural y espontánea: "Hacía falta una sacudida que destruyera todo ese falso, ridículo, árido recetario de los escritores viejos. Hacía falta, desentendiéndose de las normas viejas, escribir en libertad, sin orden, caóticamente, si se quiere, pero con vida, con ímpetu, con realidad plástica y auténtica". Y añade aún, explícitamente, que "la manera de ver el problema es exacta; no sólo los jóvenes, sino los viejos que amen el arte, la aprobarán y se felicitarán de este resultado advenido por la conflagración mundial". Afirmación que no puede sorprendernos, y es toda una declaración de principios, en quien acababa de iniciar una renovación "superrealista" --aunque frustrada-- de la escena española. A pesar de todo, advierte Azorín con lucidez y un gran sentido crítico los peligros inherentes a la nueva estética: que se acabe convirtiendo, ella también, en algo peor todavía que una moda: en una retórica.

"Yo digo: ¿no corremos, con la nueva manera, un peligro tan grave como el antiguo? Hemos destruido una afectación; perfectamente; aplaudamos con entusiasmo. Pero, ¿no vamos a crear, no estamos creando, otra afectación, otra manera, otra receta? Esta receta es la de la vulgaridad, la de la grosería, la violencia, la del tumulto y la efervescencia puramente superficiales y frívolos. Y yo lo digo --con toda clase de reservas-- por lo que voy viendo que hacen los jóvenes. No hablo de España; un poco apartados nosotros del centro de Europa, un tantico a trasmano, nos pasa a los españoles lo que sucede a los pueblerinos y aldeanos: se perecen por ir a la moda, y exageran la moda. No hay más que ver lo que nuestros poetas nuevos, innovadores, hacen con motivo de esta moda de la incongruencia y de la vulgaridad; algunos de estos poetas son realmente espíritus finos, selectos; pero se les ve esforzarse por escribir trivialida-

des y patochadas, entre versos delicados y originales. ¿Qué se diría si tales poetas selectos, innovadores, no usaran de estas chabacanerías? La esencia de esta modalidad --lo repetimos-- es exacta, indiscutible; esa ansia de incongruencia representa una reacción saludable, necesaria, contra el hueco formulismo, contra la receta de corrección y de coherencia que había llegado ya a esterilizar la poesía. Pero, ¿qué límites debe tener esta saludable y necesaria reacción? Ese es el problema. Y es un problema, no general, sino individual, que cada artista ha de resolver a su modo".

Se perdonará, espero, una vez más, la largura de la cita, en atención a su interés. Y por cierto, nos ha sorprendido de nuevo Azorín, en medio de un artículo dedicado a comentar el estado actual de la prosa francesa, con una de sus frecuentes y tan interesantes, ya que no siempre oportunas, digresiones, referida en esta ocasión a los excesos que ha podido observar en la joven poesía española.

La antología de los nuevos prosistas franceses, sigue adelante Azorín, no lo es del todo (ni joven, ni nueva, ni antología). Lo primero, porque algunos de los autores que vienen en ella no son jóvenes, precisamente; y lo segundo, porque de los que sí son realmente jóvenes, faltan, así lo estima nuestro escritor, algunos nombres importantes. Figuran, por ejemplo, Gide y Valéry. Pero a Valéry no le encuentra ninguna razón para estar en la antología. Empezando por la edad, pero es que tampoco tiene los suficientes méritos como prosista. Y anota Azorín, repitiendo ideas que ya había sostenido antes sobre la prosa de Valéry: "Valéry, ¿a santo de qué puede ser considerado como prosista nuevo, prosista de arte? Su prosa --prosa de disertaciones-- no puede ser más seca, árida, empalagosa de lo que es; no tiene nada de oscuro este autor. Pero, ¿quién puede, ante tal terrible sequedad, ante tamaña aridez, sentir placer estético?".

En realidad, por los calificativos que le dedica, se diría que casi cualquier otro escritor francés contemporáneo le parece a Azorín superior a Valéry, aunque no figure en esta antología: sería el caso de Bermanos, Julian Green o de Pierre Jean Jouve. O --sigue recordando nombres Azorín-- de Kessel, Mauriac, Maurois, Durtain y Lecre-

telle, en ésta --es un decir-- Antología de la nueva prosa francesa. (Perfectamente conocía Azorín, como vemos, la narrativa francesa contemporánea. Tanto, que hoy todavía, con la perspectiva que da el tiempo, nos sorprende su curiosidad, su enorme cultura y perspicacia.)

En "Problemas literarios", artículo que dedica Azorín a comentar la reciente polémica en Francia, a causa de la publicación de unas páginas inéditas de Sainte-Beuve, aprovecha nuestro escritor para hacer una breve reflexión, pero muy interesante ahora para nosotros. Encuentra Azorín que no han sido los escritores jóvenes, que tan alta opinión tienen de sí mismos, quienes han sabido dar respuesta al problema psicológico y literario que plantean los apuntes, hasta hace poco inéditos, de Sainte-Beuve, un crítico que, según parece (se acababa de descubrir entonces), desdeñaba en privado, pero de aquí la sorpresa, y aun el escándalo, a algunos escritores, entre ellos Víctor Hugo, Lamartine, Musset, Gautier y Merimée, que elogiaba en público. A los escritores jóvenes franceses, bastante menos cínicos de lo que aparentan, y con más beatería academicista de lo que se piensa, esto es algo que les ha indignado profundamente. Así, el único escritor que ha sabido entender la actitud, tan humana y corriente, en el fondo, de Sainte-Beuve, ha sido uno de los viejos: Paul Bourget. Pero este caso ha venido a demostrar una vez más, siempre según Azorín, "la superioridad de ciertos escritores viejos sobre la generalidad de los escritores nuevos". Porque --critica Azorín-- "no basta proclamarse a sí mismos --como hacen ahora, es la moda, los escritores jóvenes-- superiores a los viejos; es preciso demostrarlo con obras. Y luego --y sobre todo-- se puede haber nacido en 1900 y ser más viejo, mucho más viejo, que quien haya nacido en 1873" (que, conviene quizá recordar, es justamente el año de nacimiento de José Martínez Ruiz). Prueba de la verdad de este aserto, es el caso de Paul Valéry:

"Valéry no es un joven de 1900; nació en 1872; pero una parte de los escritores de ahora ha hecho de su nombre, de su persona, una enseña guerrera. En este poeta y prosista se quiere resumir todo lo más nuevo, lo más audaz, lo más innovador en arte. Con todo respeto he dado mi opinión en *La Prensa*. Y ahora, con gran asombro mío, veo que en una revista de París, no conservadora, uno de sus colaboradores ha iniciado --sospecho que estamos al principio de ello-- ya la reacción contra un estado de cosas que no hablaba en elogio de la finura, de la comprensión y del espíritu crítico de Francia".

El crítico joven a que se refiere Azorín era Andrés Rouveyre, y la revista "no conservadora", no otra que el Mercur de France, en su número del 15 de agosto de 1927. Para este joven crítico ha sido una comedia --lo mismo que para Azorín-- el ingreso de Valéry en la Academia Francesa. Como Azorín, ha advertido él también con disgusto el desdén del poeta por Anatole France. Copia luego nuestro escritor, en su original francés, un fragmento del artículo de Rouveyre, ciertamente crítico con la obra y la persona de Valéry. Todo ello le parece a Azorín el síntoma de un cambio en la estimación literaria del poeta. Y concluye la crónica Azorín: "Poco a poco vendrá la serenidad, la reflexión, en el estudio de su obra. Y se hablará de ella, no con las hipérboles y ditirambos de ahora, sino con justa serenidad. Y podrá verse que es uno de los buenos poetas modernos de Francia, y un prosista claro y límpido, aunque sin vida, pero no un caso excepcional, peregrino, maravilloso, único, en la literatura francesa".

Otro trabajo interesante, aunque en la misma línea del anterior, es el publicado una semana después en La Prensa de Buenos Aires, y titulado "Literatura francesa". Critica y lamenta Azorín la manera sectaria, casi irresponsable, con que están realizados muchos manuales de Historia de la Literatura. Unos, los oficiales y académicos, que son los sancionados por la crítica y el gran público, dejan fuera de sus páginas a los autores modernos y revolucionarios, es decir, los más originales. Y eso, claro está, es una injusticia. Pero sorprende y molesta también la actitud contraria, la de aquellos críticos jóvenes que, adscritos a una ideología y una estética revolucionaria, llegan aún

a mayores arbitrariedades y ridiculeces. No entiende, por ejemplo, Azorín que se pueda decir en serio, como se afirma en el reciente Panorama de la Literatura Contemporánea, de Bernard Fay, que Víctor Hugo, Zola, France, Renán, Taine, son autores de segunda fila, casi despreciables. Ni el movimiento Romántico, ni el Parnaso, ni el Simbolismo, ni el Naturalismo, han tenido, según parece, para este joven crítico, validez ni consistencia alguna:

"No vale la pena que un amante moderno de la literatura fije en esas épocas literarias su atención. Con pluma ligera, desdeñosa, cáustica, el autor del manual va destrozando casi todo el contenido de la literatura francesa desde 1870 hasta la fecha. Vulgares, superficiales, palabreros, ignorantes, Hugo, Zola, France, Barrés. La literatura francesa moderna existe, sí; pero queda reducida a cuatro o seis nombres; esos nombres son los de Rimbaud, Mallarmé, Proust, Gide y Valéry; algunos más se podría citar; algunos más cita René Lalou; pero, en realidad, todo el pensamiento literario moderno, en Francia, se condensa en las obras de Rimbaud, Mallarmé, Proust, Gide y Valéry".

Comprende Azorín las razones que puede tener el crítico joven para hacer y decir tales cosas, pero sabe que es una injusticia y una exageración. No le parece lógico a Azorín que, para René Lalou, no exista apenas el teatro francés moderno. Pero es que tampoco existen para ese crítico autores tan modernos y admirables según Azorín como Lenormand, Pellerin, Gantillon o Juan Jacobo Bernard. Sólo se refiere, en cambio, a Courteline, Tristán Bernard y Caillavet. Además, "a las obras teatrales de Cocteau concede una importancia extraordinaria. No cita a Lenormand; pero, en cambio, nos dice que Cocteau "puede ser acaso el renovador del teatro francés". En cuanto a la prosa, "claro está que siendo el autor del manual el intérprete, en sus gustos, en sus amores, en sus tendencias, de una escuela literaria --la de la *Nouvelle Revue Française*-- todo lo que se relacione con los maestros de tal estética ha de tener una trascendencia excepcional". Así, es lógico que exalte a Gide, un autor a quien Azorín también

admira, pero lo que le resulta sospechoso a nuestro escritor son las ingenuas razones que da "el cándido y famoso" Bernard Fay para justificar tal admiración. Por supuesto, no podía tampoco faltar, ya para terminar, un panegírico de Paul Valéry, el cual glosa nuestro autor --ya sabemos lo que pensaba del poeta-- con ironía:

"Y claro está --¡no faltaba más!-- que Paul Valéry, en estas páginas, es considerado poco menos que como el centro del Universo. Y no exageramos; vea el lector lo que el autor de *Panoramas* dice del seco, árido y desabrido autor de *La joven Parca*: "Valéry ha logrado lo que no se había visto nunca en ninguna literatura". Nos detenemos ansiosos. Desde el origen del mundo no ha hecho nadie lo que Paul Valéry; vamos a ver en qué consiste ese prodigio. El autor prosigue: "La voz y la inteligencia del hombre elevándose solas y serenas por encima del mundo que ellas comprenden y que ellas rechazan". La historia literaria del mundo se divide, pues, en dos grandes épocas, edades, eras: antes de Valéry y después de Valéry. Son reprobables los manuales literarios escritos con el criterio oficial, académico. Pero, ¿y los del bando contrario? ¿Y cuando se exagera inconsideradamente el espíritu de oposición a lo sancionado?".

Azorín se muestra aquí, una vez más, tan moderado como conciliador, abierto y siempre receptivo. Se acerca sin prejuicios, con curiosidad y espíritu ecuánime, tanto a los clásicos como a los modernos, rechazando solamente aquello que repugna a su sensibilidad. No ha querido perder nunca la perspectiva, y es lógico, por lo tanto, que rechace todo tipo de sectarismos y exageraciones.

Del 1 de enero de 1928 es otro artículo de Azorín en ABC, no recogido en libro, titulado "La topografía de la sociedad literaria en 1927". Estructurado en tres partes, en la primera de ellas empieza lamentando Azorín (más adelante precisaremos por qué, cuando hablemos de sus relaciones amistosas con Ramón Gómez de la Serna), cómo la sociedad literaria española, en lo que va del año 1926 a 1927, ha sufrido un cambio para peor, y es que "en el año transcurrido se ha acentuado entre los escritores madrileños, entre la gente literaria, la falta de solidaridad, de sentimientos de cordialidad íntima y profunda. Y el ambiente de hostilidad de unos para con otros se ha hecho tam-

bién un poco más denso". Esto es algo que siente mucho Azorín, sobre todo --suponemos-- por lo que a él le tocaba, pues 1927 había sido el año del tempestuoso estreno de Brandy, mucho brandy, de la polémica con los críticos de teatros, pero también de un calculado desprecio, por parte de algunos escritores jóvenes, con ocasión del banquete de Pombo en su honor que, como acto de desagravio, había preparado el incondicional Ramón Gómez de la Serna.

Lamenta Azorín esa rivalidad, los celos que existen entre las cuatro o seis capillitas y tertulias literarias que, a la hora presente, hay en Madrid. No es malo que haya grupos y tertulias distintos. No. Lo triste, a la vez que peligroso, peligroso para la buena marcha de las letras, es que en algunos de esos grupos, dogmáticamente, se quiera definir una tendencia o predilección, y se declare entonces como algo "malo, poco grato, desabrido, todo lo que caiga fuera de esa exclusividad, sean ideas, sean personas". Sólo una excepción se puede hacer a lo que ahora está pasando en Madrid, y es esa tertulia, todos la conocen (se refiere, claro, a la tertulia de Pombo), que, si por algo se distingue, es precisamente "por su espíritu cordial, amplio, acogedor". Ocurre que en España no existe un salón literario selecto y exquisito, como lo hay ya en otras partes. Existen, sí, algunas tertulias --casi multitudinarias-- de treinta o cuarenta miembros. Pero no siempre lucen en ellas la distinción y el buen gusto, además de un criterio estético exigente. Por todo lo cual se pregunta Azorín:

"¿No podía existir una tertulia de tono tan fino, tan selecto, que fuera el substitutivo de un salón? Una tertulia formada, principalmente, casi exclusivamente, de escritores jóvenes, agrupados bajo la égida de un docto y prudente maestro. La tertulia corriente es propensa a la detracción; pero una tertulia tal como la describimos --y que existe en Madrid-- puede ser un fermento de buen gusto y una directriz de la opinión en literatura. Y no sólo puede ser todo eso, sino que su existencia en un país es necesaria, indispensable. Decía Rivarol: "En vano las trompetas de la fama han proclamado tal prosa o tal verso; existen siempre en la capital treinta o cuarenta cabezas incorruptibles que se callan. Ese silencio de las gentes de gusto sirve de conciencia a los malos escritores y les atormenta el resto de su vida".

Y aún añade Azorín, insistiendo en su idea de la necesidad de un grupo selecto que dirija, encauce (y, desde luego, también refrene) el gusto de los escritores y de los lectores:

"¿Qué sería del arte, de la literatura, de la novela, de la poesía, si pudieran prevalecer tales o cuales valores, creados por el gran público, por una Prensa benévola y complaciente? ¿Cómo pudiera adelantar la estética sin esa disconformidad intuitiva de unos pocos artistas apasionados, celosos, entusiastas, callados, fervorosos, perseverantes de las cosas bellas?".

Sin embargo, las reuniones de un grupo selecto tienen siempre un peligro, y es que bajo la dirección de un maestro culto y exquisito, con una fuerte personalidad y el deseo de ver claro, se puede poner límites al campo de las ideas, incluso el de los sentimientos. En España, no dice Azorín quién puede estar en ese caso (pero alude a Ortega y Gasset y la tertulia de la Revista de Occidente). En Francia, desde luego, es el de Paul Valéry. Ahora bien, la diferencia que hay entre Francia y España --y esto, avisa Azorín, es algo de la mayor trascendencia-- es que:

"En Francia Paul Valéry encarna una tendencia franca y absolutamente intelectualista, y en España la tendencia encarnada representa una fina y vivaz sensibilidad. Podríamos decir que Valéry procede de Descartes, en tanto que Chateaubriand, en otro gran Atila de la sensibilidad, domina en España" (4).

Queda claro, me parece, la importancia que Azorín concede a Paul Valéry y su grupo en la literatura francesa, pues lo compara nada menos --con mucho cuidado de no dar nombres-- con Ortega y Gasset y el grupo de escritores de la Revista de Occidente. Algún resquemor parece que tenía entonces Azorín con Ortega y algunos poetas y prosistas jóvenes, los que, en cierto modo, le dejaron solo (es un decir) con Gómez de la Serna, en el banquete en Pombo en su honor. Por eso sigue adelante Azorín, en el sutil paralelismo establecido entre Valéry y Ortega, diciendo que la limitación

es siempre peligrosa, pues se trata en realidad de una manquedad del espíritu. Valéry, por ejemplo, se ha limitado en exceso, y eso le ha llevado al final a no entender a autores tan geniales como, por ejemplo, Stendhal. Y esto no lo dice Azorín, sino que lo denuncia uno de los críticos más afines y cercanos a Valéry: Benjamin Cremieux:

"La limitación en Valéry era fatal, inevitable. Uno de los críticos oficiales de la revista que sirve de órgano a ese poeta, Benjamin Cremieux, ha escrito lo siguiente, hablando de las dificultades de Valéry para entender a Stendhal, para poder compenetrarse con ese novelista: "Pocas veces un pensador se ha adherido a tan corto número de ideas como Valéry. Su genio propio es, desde hace treinta [años] y aún más, no cesar de profundizar en esas ideas, de aplicarlas a todo, de hacer constar siempre con precisión que lo esencial se reduce a ellas y que su extensión es indefinida". Y más adelante añade Cremieux: "Para emplear el lenguaje de Platón, entre la inteligencia, el *nous*, y la sensualidad, *epithemia*, Valéry entiende que no debe hacer crédito ninguno a los sentimientos, al *thumos*, que tiene su asiento en el corazón. ¿Por qué esta supresión? El hombre, sin el *thumos*, ¿no sería incompleto, inválido? El renunciamiento de Valéry a las pasiones, a las singularidades del ser creado e individualizado, su retirada sobre la inteligencia y lo *potencial* son una disminución evidente. Refugiarse en una abstención de la vida personal afectiva es proponer a los hombres un ideal negativo".

Azorín, hombre de muy refinada sensibilidad, aunque de inteligencia no excesivamente poderosa, ha tenido que recurrir a un crítico francés (él solo no hubiera sabido expresarlo quizá) para explicar en qué consiste la --a su juicio-- carencia fundamental de la estética y el pensamiento de Valéry. Paul Valéry ha querido vivir libre de las pasiones humanas, y por eso su poesía es de una belleza fría e impecable, sí, pero carente por completo de emoción y de simpatía. Y termina Azorín con una nueva alusión a Ortega y Gasset:

"De ese ideal negativo, de esa invitación constante, por parte del maestro, a la disminución y restricción de la vida, se puede estar libre --lo repetimos-- cuando el maestro, en vez de ser un intelectualizado, un racionalizante, como Valéry, es una fina, vivaz y plástica sensibilidad. Y el maestro podrá decir una cosa, marcar teóricamente una dirección --si lo hiciera--; pero su prosa sensitiva, palpitante, romántica, dirá y enseñará otra doctrina".

Un maestro, en fin, como Valéry es peligroso para los jóvenes, porque contando con maravillosas cualidades intelectuales, los principios que informan su obra son válidos sólo para él, no transferibles a nadie, y menos dogmáticamente. Azorín, que conoce desde luego las teorías de Ortega sobre el arte deshumanizado, encuentra sin embargo una contradicción, es decir, un principio de vida, en el maestro de la juventud española, y es que, por fortuna, sus teorías (diagnóstico más bien) nada o muy poco tienen que ver con la vitalidad y la fuerza de su estilo literario. Así pues, los jóvenes deben fijarse menos en las teorías, abstracciones al fin, e ir a buscar la vida, es decir, la libertad y la belleza, ahí donde se encuentre. Si no, ocurrirá de nuevo lo que en 1927, y es que:

"Ha pasado otro año sin que los jóvenes más jóvenes se decidan a emprender la labor seria, sólida grande, en literatura, en la poesía, en la novela. Existen al presente jóvenes finos, eruditos, cultos, bien informados; para la información hay ahora más medios que había hace treinta años; los habrá más dentro de otros treinta. Pero la fuerza, en literatura, no está en la información, sino en la creación; no en la copia de noticias que el joven tenga, sino en sus cualidades imaginativas. Y es preciso que muchos de estos jóvenes, tan despiertos, tan bien dotados espiritualmente, vayan pensando en la obra sólida y grande a crear: poesía, novela o teatro".

Unos años después, el 14 de junio de 1931, encontramos todavía preocupado a Azorín por Paul Valéry. El artículo "Descanso tras el viaje", que ha sido recogido en el volumen Ultramarinos, es importante para nosotros porque refleja un cambio en las opiniones de nuestro escritor, después de sus veleidades "superrealistas", apostando ahora en el arte, decididamente, por un predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia. En este contexto, parece lógica la defensa que hace Azorín de los escritores franceses del último tercio del siglo XIX, la generación naturalista, frente a los actuales, inferiores sin duda a aquéllos. Era aquélla la generación de los Daudet, Zola, Maupassant; de Huysmans, los hermanos Goncourt, Anatole France. Y sólo puede escribir, contundente, Azorín: "La inferioridad de las letras francesas actuales respecto de la

generación naturalista, no necesita demostrarse". Acababa de ser publicada, en los días en que escribe este artículo Azorín, una nueva edición de Petit Chose, de Daudet. Y se ve obligado a confesar nuestro escritor:

"Recorriamos las páginas de *Petit Chose* y sentíamos la nostalgia del tiempo pasado. Y una sensación más extraña nos embargaba. Entusiastas de las fórmulas recientes de arte; apasionados de los nuevos escritores; un tanto iconoclastas respecto de los antiguos maestros, íbamos sintiendo, a medida que avanzábamos en la lectura, la injusticia de nuestras apreciaciones. Volvía el pasado, y volvía con todas las reminiscencias de la edad adolescente y de la primera juventud. Y si antes habíamos vacilado un poco ante la fórmula de la sensibilidad --nunca la abandonamos-- ahora tornábamos con entera fe, con absoluta confianza, a esa fórmula imperecedera que hace consistir el arte en la emoción, y que no ve arte sin la sagrada, fina, inmarcesible emoción".

La relectura de Daudet ha significado para Azorín nada menos que reconciliarse con el pasado. Porque, durante mucho tiempo --confiesa--, ha estado él extraviado. Tiene, pues, ahora una sensación de desandar lo andado. Se le han hecho evidentes sus "veleidades por un arte todo de razón abstracta y de intelectualidad fría". Pero no se resiste tampoco Azorín a renunciar a los logros de la nueva estética. En el fondo, lo que él quisiera es una síntesis de la estética moderna --la inteligencia-- y de la emoción --la sensibilidad-- antigua:

"No nos acabábamos de desprender de esta querencia; no nos despojábamos en absoluto de tal proclividad, si así se nos permite adjetivar; pero, conservando el amor a lo escueto, a lo límpido, a lo que es cristal frío transparente --que todo eso representa para nosotros la fórmula intelectualista de un Monsieur Teste--; aun conservando simpatía por todas estas cualidades de lo intelectual, sentíamos que un retorno pleno, efusivo, cordial, se hacía en nuestro espíritu hacia la plena, cordial y efusiva sensibilidad".

En el fondo, sabe Azorín que no ha prescindido él nunca de la emoción, la sensibilidad. Lo que sí piensa que ha ocurrido es que durante algún tiempo ha postergado, injustamente, una estética magnífica --la de su primera juventud-- en favor de lo inte-

lectual. Pero es verdad que en su obra, a pesar de todo, ha predominado siempre no la inteligencia, no lo consciente y deliberado, sino lo instintivo, y así es como ha podido emocionarse ahora, después de haber leído tanto, con ese libro de Daudet. Algo que no le ha pasado nunca, en cambio, leyendo los cuadernitos de Valéry. Muy interesante para nosotros es lo que confiesa a continuación, y es que:

"Públicamente, manifiestamente, podíamos estar del lado de la intelectualización; pero en secreto, instintivamente, éramos acaso arrastrados por la corriente de la sensibilidad. La persona, con todos sus instintos y sentimientos vitales, ingénitos, no podía ser sofocada; imposible dejar de ser lo que ingénitamente se es. Una cosa podíamos decir nosotros que éramos, y otra cosa podíamos ser en efectividad".

Trae en seguida Azorín el recuerdo de otro escritor que él ha amado en su juventud: Anatole France. Sucedió esto en los años que Azorín se ejercitaba en las técnicas de la escuela naturalista, tomando multitud de notas y observando minuciosamente la realidad. Éste, y no otro, fue su verdadero sedimento como escritor. Sin embargo,

"La vida pasaba; los años transcurrían. Morían unos escritores y nacían al arte otros. Las fórmulas estéticas caducaban y eran remudadas por otras. Ya el procedimiento naturalista estaba muy lejos; un gran acontecimiento venía a trastornar, a subvertir las cosas. Estallaba la guerra mundial; cuatro años de angustia, cuatro años de disciplina que las voluntades se imponían a sí mismas, traían luego un cambio profundo en esas mismas voluntades. Puesto que era la juventud la que había dado, principalmente, su vida y su sangre, la juventud imperaba ahora. Un desbordamiento de juventud invadía el mundo. Y puesto que lo que había vencido era la inteligencia, no la sensibilidad, debía dominar en el mundo. Además --y tal vez ésta y no la anterior era la principal razón-- además, la intelectualización de ahora era la reacción necesaria contra la sensibilidad de antaño".

En efecto, así es como se produjo la aparición de una nueva manera literaria, la que simbolizaba el señor Teste. Porque esa ironía y elegancia antiguas, las anteriores a la guerra, resultaban afectadas y empalagosas, se imponía la aparición de un estilo que fuese justamente lo contrario. Y el señor Teste

"Era un caballero idéntico a las tablas de logaritmos; no tenía sensibilidad; todo en él era intelectualización. Como estábamos cansados de sentimentalías; como nos empachaban ya las afectadas elegancias; como las ironías de Bergeret [Anatole France] nos parecían inoportunas, saludábamos con entusiasmo la aparición de un personaje frío, razonador, escueto. En su perfil y en sus decires, había una cristalina frialdad que nos seducía. A la manera de una sala toda blanca, con paredes estucadas, sin cuadros, sin adornos, iluminada por grandes focos de luz lechosa, así veíamos el mundo en que se movía este nuevo personaje".

Pero nada de esto podía ser bastante a satisfacer a Azorín. Echaba de menos nuestro escritor algo que, incondicional de la nueva estética, no acertaba entonces a explicar, y que ahora ya sabe lo que es. Faltaba emoción, faltaba sensibilidad. No se trata, cuidado, de negar la inteligencia, pero ella sola no es suficiente para llenar ese vacío espiritual que ha dejado la guerra, la liquidación de las viejas fórmulas estéticas y sociales. Por eso, si el señor Teste recuerda a Voltaire, es preciso volver a Rousseau, es decir, a la emoción.

Dos meses después de haber escrito este artículo, aparece en el diario porteño (16 de agosto de 1931) otro trabajo de Azorín sobre el poeta francés. Titulado, sencillamente, "Paul Valéry", está recogido en el volumen Ultramarinos. Prescinde ahora Azorín de las reticencias que hacia Valéry había mostrado siempre nuestro escritor, para, en cambio, destacar los aspectos más positivos del poeta. En rigor, no añade nada nuevo a lo que ya sabemos era su opinión sobre Valéry. Sin embargo, el tono ha cambiado. Se percibe una mayor afinidad y simpatía (5).

Acababa de adquirir Azorín dos pulcros tomitos de prosa de Valéry, y una vez más, le ha venido el recuerdo, leyendo al poeta francés, de Malherbe. Los dos (Malherbe y Valéry) han venido a realizar, cada cual en su tiempo, una necesaria labor de poeta; han traído sencillez a la poesía. Lo que Malherbe hizo con el poeta Ronsard, es lo que ha hecho Valéry con un prosista, Anatole France. Lo cierto es que encuentra un

gran parecido Azorín entre el señor Teste, es decir, Paul Valéry, y Monsieur Bergeret, el personaje de Anatole France. Y es que ambos son "el pensamiento fino, sutil, penetrante de Francia; el pensamiento de un Montaigne, de un Pascal, de un Descartes; pero presentado de uno u otro modo; es decir, que en Anatole France hay una elegancia que toca, a veces, en la afectación, y en Paul Valéry el pensamiento se despoja de esa afectación y aparece limpio y escueto". Ésa es la gran diferencia entre uno y otro escritor. Por lo que Azorín no puede sino inclinar ahora sus simpatías del lado de Valéry, ya que esa constante ironía de Bergeret, sus elegancias, llegan a cansar. Valéry, en cambio, es justo lo contrario: si desespera a veces es por su frialdad.

Pero Valéry no es sólo un importante prosista. También, afirma Azorín, "un gran poeta; el más grande poeta de Francia en la actualidad" y un "crítico sutil y profundo". "Leyendo alguna de sus poesías parecemos que estamos leyendo una poesía de Malherbe. Esta misma oda de Malherbe que acabamos de citar, la oda a Enrique el Grande, ¿no tiene el tono, la tensión, el ritmo espiritual de la bellísima poesía titulada *Palma*, de Valéry?". Y es que lo decisivo en un poeta, en un escritor --dice Azorín, glosando un pensamiento leído en uno de los recientes cuadernos de Valéry--, es el tono. El tono nos revela enseguida para quién escribe un autor. Desde luego que, según Valéry, "el poeta que se entrega con más ímpetu a la inconsciencia y que en ella encuentra su pujanza y su verdad, cuenta cada vez más con la estupidez del lector". No sabe exactamente Azorín qué es, en qué consiste el tono de un poeta, pero él percibe, sabe de inmediato si ese tono le es afín o si, por el contrario, le repugna.

"El tono de Paul Valéry, en algunas de sus poesías, es el tono de Malherbe; se nos antoja que en otras percibimos el tono de otro gran despojador de abalorios y ramajes inútiles: el tono de Racine, el penetrante y escueto Racine, de Racine en sus maravillosos *Cánticos espirituales*. Y como la limpidez de Malherbe nos place, como también nos agrada, mucho más, naturalmente, la de Racine, nos entregamos al tono

de Valéry desde el primer momento, y tenemos la sensación de que, después de las tempestades, hemos arribado al puerto".

Y no sólo aprecia Azorín a Valéry como poeta. Valora también su actividad como prosista y como teórico literario —algo que no puede dejar de sorprender, cuando sabemos cuál fue la opinión que le había merecido esa misma actividad de Valéry, hacía apenas cuatro o cinco años. Los dos libritos que Azorín tiene ahora entre sus manos le parecen preciosos. "En los dos encontramos hondura y penetración. Cada pensamiento del poeta se presta a meditarlo largamente". Le han interesado sobre todo, en estas páginas, aquellos pensamientos que se refieren a la pureza de la obra de arte. Lo que ensucia la literatura, dice Valéry, no es sino la consideración del público. Por eso todo producto literario es impuro y deviene en charlatanería. Hay que esforzarse en que nuestra literatura sea pura, y para ello, debemos prescindir en absoluto del público. Sabe, sin embargo, Azorín que eso no es posible. Existe un público grande, de masas, y un público restringido, minoritario, pero público al fin, que condiciona siempre el tono de la obra de arte.

"Hay en este pensamiento del poeta un problema de estética y también un problema de moral. De moral, con respecto a la propia personalidad del autor. Si nosotros, artistas, sentimos el arte de un modo, ¿qué derecho tenemos a engañar al público y a engañarnos a nosotros mismos? Nuestro deber, ineludible, imperativo, es escribir como nuestro instinto actual nos dicta. No tenemos, no, derecho al doble juego a que se consagraba, por ejemplo, Lope de Vega; no tenemos derecho a escribir, como Lope, para el gran público y a la vez para el público selecto".

En literatura, por lo tanto, lo decisivo es siempre, según Azorín y Valéry, la sinceridad, ser fiel a uno mismo, por encima de todo. Sin despreciar al público, tampoco halagarlo, rebajándonos a su nivel. El ideal será siempre Cervantes, frente a Lope de Vega. El primero nos conmueve, en tanto que el segundo sólo nos admira e interesa como un puro asunto literario. Y acaba su artículo Azorín: "Leamos a Paul Valéry; a-

prendamos en las páginas del poeta a ser limpios y escuetos, a expresar nuestros pensamientos con el mínimo de palabras, con la serenidad y la impersonalidad de un Racine, de un Malherbe. Y si llegados a la edad madura, después de los frenesíes líricos de la juventud, logramos esto, podremos decir que hemos arribado al puerto".

Tales cosas dice Azorín en agosto de 1931, en lo que parece ser una aproximación simpática definitiva al pensamiento estético de Valéry. Sin embargo, ya en agosto de 1927, cuando tanto había escrito --no muy favorablemente-- a propósito de Valéry como prosista, parece estar bastante de acuerdo, en líneas generales, con algunas de las ideas del poeta sobre la función social de la literatura (véase el artículo "Lo selecto y lo popular", arriba comentado).

En una misma línea de apreciación respecto de Valéry, se mantiene Azorín en otro de los trabajos importantes que ha dedicado al poeta francés: un artículo titulado "Exégesis de poesía". Aparecido en las páginas del diario porteño en que colaboraba habitualmente el escritor, nunca ha sido recogido en libro, a pesar de su interés (aclara en buena medida las opiniones de Azorín sobre la poesía contemporánea).

Azorín pone todas sus simpatías del lado de los poetas claros, sencillos, frente a los poetas (así los califica) lóbregos, oscuros y laberínticos. Azorín, aunque no lo diga explícitamente, puesto a elegir entre las dos grandes corrientes poéticas y estéticas del momento: una, en cierto modo, clasicista y sobria, contenida --la "Poesía Pura"--, oscura y libérrima la otra --el Surrealismo--, optará siempre por la primera.

Este artículo de Azorín fue escrito con ocasión de haberse publicado hacía poco un librito dedicado a la exégesis del Cementerio marino. Con fruición se pone a describir, a imaginar Azorín ese ámbito, tan grato para él (tranquilidad y silencio, belleza; el mar; un vuelo de palomas; luz del mediodía), en que transcurre el poema de Valéry. No importa, dice el escritor, que algunos detalles del poema de Valéry no sean del todo

exactos. "Lo importante --escribe-- es la sensación total, integral, de la poesía". Confiesa Martínez Ruiz ser un lector apasionado de poesía, que ahora, con ocasión del estudio del poema de Valéry, no ha podido dejar de imaginarse cosas. Su lectura le ha servido, en fin, de estímulo para el ensueño. Y ése es, según el escritor, el signo distintivo de la verdadera poesía: "No acabábamos de imaginar cosas, de soñar con algo que el poeta no decía y que nosotros veíamos. El ver lo que el poeta no ve, es el signo magno de la verdadera poesía". Es, por lo tanto, para Azorín, Paul Valéry, en su Cementerio marino, un poeta verdadero. Y llega con esto el escritor, tras años de leer poesía, a dos conclusiones importantes:

1º "Es más fácil escribir versos claros que versos oscuros"

2º "Es más fácil comentar los versos oscuros que los versos claros"

Conclusiones, éstas de Azorín, tan sugestivas como paradójicas. Considera Azorín que escribir versos claros es algo que está al alcance de cualquiera. Lo difícil es que esos versos sencillos, además, sean bellos. En cambio, son muy pocos los que escriben versos oscuros. Cosa que es mucho más difícil, por menos espontánea, que hacer versos sencillos, y sobre todo, un esfuerzo inútil, porque en definitiva los poetas de lo difícil son casi todos poetas vulgares. Y esa reflexión de Azorín tiene precisamente ahora, en estos años, más intención que nunca.

"Decimos que son pocos los poetas arcanos; desde la guerra, en París, en Madrid, en Berlín, en Londres, en las grandes ciudades, los que escriben versos oscuros son muchos; pero da lo mismo que sean pocos o innúmeros. Lo cierto es que ser oscuro en poesía es cosa que está al alcance de cualquiera". Y añade Azorín, en reflexión que tiene mucho ya de la moderna sociología y estética de la recepción, pero que, sobre todo, pone en evidencia sus propios prejuicios y limitaciones: "Si el poeta que escribe versos oscuros es persona prestigiosa, los versos serán buenos. En la región de la

poesía enigmática, todo depende del prestigio personal del poeta. Son buenos los versos si el poeta tiene prestigio; son malos si el poeta no es más que un hombre mediocre. Todo es cuestión de autoridad en esta materia. Todo lo fiamos a lo que nos digan los hombres que gozan de respetabilidad".

Para Azorín, en definitiva, todo se reduce, en el campo de la poesía moderna, a una cuestión de moda, de simpatías (o de antipatías) más o menos oscuras, más o menos arbitrarias. Pero esto no es del todo exacto. Lo que sucede en realidad, aclara enseguida Azorín, es que estos poetas oscuros, difíciles, exigen --como es el caso de Valéry-- una exégesis, una interpretación. Aunque no siempre es fácil distinguir entre los poetas modernos a los buenos de los mediocres. A veces habrá grandes poetas, como Valéry, que siendo poetas oscuros, difíciles, necesiten una interpretación, pero también otros que, a pesar de ser tan difíciles y oscuros --o más-- que Valéry, y no valiéndolo nada, en realidad, se convierten en exquisitos artistas, gracias a la exégesis de algún crítico:

"¡Cuántas cosas se ven en los poetas lóbregos! Se ven después que las han visto escritores renombrados. Se ven cuando nos han dicho que, en efecto, allí, en los enigmáticos versos, existe lo que dicen que existe. Tomad un poema cualquiera de los que algún poeta mediocre escribe; un poeta de los que escriban versos oscuros. Atribuid ese poema a un gran poeta; decid que tal poesía es de un vate que goza de universal renombre. Y entonces ocurrirá algo que no sospechábamos: lo que antes nos hubiera parecido vulgar, ahora, después de darle vueltas y más vueltas, nos semeja exquisito. Y, naturalmente, que a este poema exquisito --que antes hubiera pasado por anodino-- podemos ponerle una sabia glosa, que sea como ésta del cementerio marino".

Nada tiene Azorín contra los poetas difíciles y oscuros, siempre que se trate de verdaderos poetas. Valéry, probablemente, era para él no tanto un poeta oscuro como un poeta difícil. Lo que no puede soportar Azorín es la oscuridad por sí misma, los alardes gratuitos de hermetismo. Azorín, entonces, estará a favor siempre de los poetas de la claridad. (Lo que ocurre es que es mucho más difícil escribir versos claros que

tengan un contenido, una nueva y original sustancia poética.) Son, por lo tanto, más grandes los poetas sencillos, buenos, que los mejores poetas entre los que escriben versos oscuros.

Surge ahora, inevitablemente, el recuerdo de Garcilaso, un poeta de la claridad. Para Azorín, un verso como "el blanco lirio y colorada rosa", no lo tiene más bello Valéry en el Cementerio marino. Son para Azorín, los de Garcilaso, versos claros, escritos apenas sin esfuerzo, pero mucho más evocadores y emocionantes. Y llega con esto Azorín a la que es la segunda de sus conclusiones: que es mucho más difícil comentar los versos claros que los oscuros. Porque en los versos oscuros y difíciles, es preciso *desmontar su oscuridad, su artificio metafórico, y en cambio, en los versos claros hay que explicar por qué nos conmueven, en qué consiste su capacidad de emoción y de sugerencia. Por eso concluye Azorín que: "Para comentar a un poeta, se necesita ser poeta"*.

Apenas dos meses después, el 8 de octubre de 1933, aparece en La Prensa de Buenos Aires otro artículo de Azorín en el que se refiere a Paul Valéry: "En torno al idioma" --ensayo que no interesa ahora demasiado, pero donde alude Azorín al problema del estilo y hace unas observaciones finales que completan y confirman cuanto ha dicho en el trabajo anterior. Por lo que se refiere al estilo, todo se reduce, en definitiva, a un problema de inteligencia y de sensibilidad. No se puede negar --argumenta Azorín-- que han existido en todos los tiempos, y no sólo en el nuestro, poetas y escritores que han usado el idioma con propiedad y belleza. No debemos pensar que nuestra época, dados los avances tecnológicos --consecuencia del desarrollo de la inteligencia-- supere en el manejo del lenguaje a las anteriores. Más bien al contrario. Véase lo que ocurre cuando un hombre del campo, un hombre sin estudios, se sirve del castellano con más propiedad, elegancia y economía que nosotros, con toda nuestra cultura. La

superioridad de ese hombre consiste en que su relación con las cosas es de signo espiritual; todo tiene para él un significado profundo; ve, siente las cosas unidas a un ambiente concreto; tiene, en fin, una sensibilidad superior, la que puede faltar en cambio, con tanta erudición e inteligencia, a los más modernos escritores. Este hombre, como los antiguos, tiene un dominio del idioma en comparación con el cual el nuestro parece el de alguien que hablase una lengua que no es la materna. Y razona Azorín:

"¿Es que la poesía la hace la inteligencia o la hace la sensibilidad? ¿Es que un *Cementerio marino*, por ser cristalización intelectual, es más poesía que el poema de un sensitivo, un mórbido y desapoderado sensitivo? Problema eterno; pero problema que ya un gran poeta y gran filósofo resolvió hace muchos siglos. Platón decía que la poesía no era cosa de arte, sino de inspiración. Hoy diríamos inteligencia y sensibilidad. Platón tenía razón plenísima. Poesía --todo en literatura-- es cosa de sensibilidad y no de inteligencia. Y si lo duda alguien que nos cite el poema que, hecho con inteligencia, con la más fina y penetrativa inteligencia, quiera citarnos; no le pongáis tasa en la alegación. Que cite, con arrogancia y seguro del triunfo, lo que le plazca. Y cuando haya citado vuestro contrincante algún *Cementerio marino* o alguna *Joven Parca* --ya hemos dicho alguna vez que las tres parcas son jóvenes--, citadle vosotros dos poesías que han sido producidas por la más pura y emotiva sensibilidad; citadle el *Dies Irae* y el *Stabat Mater*. A ver si en el campo de la poesía universal las hay más hondas, sugerentes y magníficas que esas dos".

Es, por tanto, para Azorín la de Paul Valéry --también la de los otros poetas de su tiempo--, una poesía de la inteligencia antes que de la sensibilidad. Por eso le parece admirable sin duda (en los grandes y verdaderos poetas), pero inferior a la poesía toda emoción, toda sinceridad, de los autores antiguos.

NOTAS

(1) La crítica azoriniana sobre Valéry ha sido estudiada ya, con bastante acierto, por Monique ALLAIN-CASTRILLO: "Los melindres de Azorín", en Paul Valéry y el mundo hispánico, Madrid, Gredos, 1995. En este trabajo, no demasiado extenso, aunque exhaustivo, no sale bien parado nuestro escritor. En general, según Allain-Castrillo, Azorín no habría entendido ni gustado apenas la obra de Valéry. Desde luego, fue bastante más curioso y comprensivo que Antonio Machado y Pío Baroja, pero por sus frecuentes contradicciones y "melindres", no llega a convencernos como el escritor de su generación interesado de verdad en Valéry --honor que le corresponde a Juan Ramón Jiménez.

El trabajo de Allain-Castrillo, aunque minucioso, no está desprovisto de algunos errores y omisiones. Equivoca, por ejemplo, la fecha de publicación de uno de los artículos de Azorín, y no conoce todas las alusiones a Valéry en la obra crítica de nuestro escritor. Sea como fuere, su estudio nos parece, en líneas generales, muy interesante y acertado.

Un trabajo fundamental, dada su extensión y minuciosidad, es la tesis doctoral, inédita por desgracia, de M^a Esther GARCÍA OTERO: Las relaciones literarias entre Azorín y Francia, Universidad de Sevilla, 1992. (No citada por Allain-Castrillo, habla sin embargo de Valéry en las páginas 777-806 del volumen I.)

(2) AZORÍN: "La dirección de la Academia", La Prensa, 21 de febrero de 1926 [en Sin perder los estribos]; "Lo selecto y lo popular", ABC, 18 de agosto de 1927 [en Escena y sala, págs. 48-52]; "Algunos libros nuevos", La Prensa, 21 de agosto de 1927 [no en volumen]; "Modas literarias", La Prensa, 23 de octubre de 1927 [en Años cercanos, págs. 209-214]; "Observaciones sobre Paul Valéry", La Prensa, 30 de octubre de 1927 [en Años cercanos, págs. 215-221]; "Una antología francesa", La Prensa, 6 de noviembre de 1927 [no en volumen]; "Problemas literarios", La Prensa, 13 de noviembre de 1927 [no en volumen]; "Literatura francesa", La Prensa, 20 de noviembre de 1927 [no en volumen]; "La topografía de la sociedad literaria en 1927", ABC, 1 de enero de 1928 [no en volumen]; "Los intelectuales", ABC, 13 de junio de 1928 [en El artista y el estilo]; "Descanso tras el viaje", La Prensa, 14 de junio de 1931 [en Ultramarinos]; "Paul Valéry", La Prensa, 16 de agosto de 1931 [en Ultramarinos]; "Exégesis de poesía", La Prensa, 6 de agosto de 1933 [no en volumen] y "En torno al idioma", La Prensa, 8 de octubre de 1933 [en Ultramarinos].

Otras referencias de Azorín a Paul Valéry, de menor extensión e interés que las anteriores, son: "Tres poetas", La Prensa, 8 de septiembre de 1929 [en Ultramarinos]; "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930 [en La amada España]; "Federico Mistral", La Prensa, 30 de noviembre de 1930 [en Ultramarinos]; "Segundo acto de lo mismo", Crisol, 17 de septiembre de 1931 [en La hora de la pluma].

Con posterioridad ya a la guerra civil, encontramos alusiones a Valéry en "Algo sobre poesía", Destino, 30 de julio de 1944 [en Sin perder los estribos]; "La Historia", ABC, 6 de marzo de 1949 [en Historia y vida]; "El Lazarrillo", ABC, 30 de octubre de 1949 [en El Pasado]; "En cinelandia", ABC, 19 de julio de 1950 [en El cinematógrafo]; "La materia histórica", ABC, 26 de enero de 1952 [en Historia y vida] y "Orteguiana" [en Agenda].

(3) Un trabajo inmediatamente anterior, por cierto de gran interés, aunque ni siquiera citado por Allain-Castrillo, es "Lo selecto y lo popular", ABC, 18 de agosto de 1927 [en Escena y sala, págs. 48-52]. No se entiende muy bien cómo ha pasado a las páginas de un libro sobre teatro, lo que sin duda ha despistado a la autora de Paul Valéry y el mundo hispánico. En este artículo, Azorín insiste en los reproches a Paul Valéry, por su actitud exageradamente elitista y desdeñosa.

(4) En octubre de 1955, con motivo de la muerte de Ortega y Gasset, declaraba Azorín a un periodista: "Creo que en la espléndida formación literaria de Ortega influyeron Chateaubriand y Barrés. Yo hablé en más de una ocasión de esto con el propio Ortega, que no se mostaba muy propicio a reconocerlo, no obstante convenir que Chateaubriand es la gran literatura. [...] Barrés, para mí, es el más directo sucesor de Chateaubriand" (ANÓNIMO: "Azorín y Ortega y Gasset", ABC, 22 de octubre de 1955, pág. 37).

(5) Sigue Azorín leyendo con interés a Valéry, a quien menciona aquí y allá, una y otra vez, con bastante familiaridad. Por ejemplo, en un artículo político: "Segundo acto de lo mismo", Crisol, 17 de septiembre de 1931 [recogido en La hora de la pluma], toma una cita de un libro del "pensador y poeta Paul Valéry", titulado Ojeadas al mundo actual. Pero si como intelectual parece apreciar a Valéry, como poeta le considera unas veces con admiración y otras con desvío. Sólo un año antes, en octubre de 1930, escribe Azorín: "¿Qué nación de Europa cuenta cuenta con tres poetas de primer orden, como Jorge Guillén, Rafael Alberti y Pedro Salinas? Francia sólo cuenta con uno de indiscutible valor, Paul Valéry. Cualquiera de los tres poetas citados vale tanto o más que el poeta francés. Para mi gusto, más" (AZORÍN: "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930). En cambio, un mes después, en un artículo dedicado a Federico Mistral, recuerda de pasada a Valéry, "el más grande poeta de Francia", autor de un "librito precioso", donde ha encontrado Azorín una interesante página a propósito de los olores (AZORÍN: "Federico Mistral", La Prensa, 30 de noviembre de 1930).

II. 3. Luigi Pirandello

No podía faltar, siquiera simbólicamente, en un trabajo como el que ahora nos ocupa, el nombre del célebre dramaturgo italiano, uno de los más decisivos en la evolución del teatro europeo en la década de los veinte. Pirandello, de quien tanto se ha escrito, sin embargo no parece haber sido un autor que interesara demasiado a Azorín, aunque es verdad que ha hablado de él en diferentes ocasiones (1), habiéndose podido hacer luego en un libro un largo capítulo sobre la posible influencia de Pirandello en las ideas y las obras teatrales "superrealistas" de Azorín (2).

Lo cierto es (y no se trata sólo de una impresión personal) (3) que Azorín, quizá sólo por el deseo, muy lógico, por otra parte, de estar siempre (y sobre todo en estos años) no a la última moda, pero sí perfectamente al tanto de todas las novedades literarias, se ha considerado en la obligación de leer y de estudiar, en la medida de lo posible, la obra dramática de Pirandello, que con tanta sorpresa y aun escándalo estaba siendo recibida entonces dentro y fuera de España. Decimos que lo intenta, porque la verdad es, para nuestra (relativa) sorpresa, que de todas las obras de Pirandello que Azorín tuvo al menos la curiosidad inicial de comprar (unas quince, publicadas entre 1920 y 1930, por lo menos que se conserven todavía en su biblioteca), la mayor parte se han quedado con las páginas sin cortar. Parece que no debía de gustarle demasiado el teatro de Pirandello, porque incluso algunos de esos libros han sido abiertos sólo hasta la mitad, cansado o decepcionado Azorín de su lectura.

En efecto, un tanto desdeñosa nos parece la primera y, por cierto, muy breve referencia de Azorín a Pirandello. En marzo de 1924, en un artículo dedicado a comentar el significado de la obra teatral de Benavente y de los Quintero (a quienes elogia, sobre todo a éstos, con un gran entusiasmo y simpatía, escribe:

"Se habla ahora mucho en España del teatro. Escritores que parecían apartados de la literatura dramática, parecen hechizados por las musas escénicas. Un jurista italiano ha soliviantado a nuestros literatos con un auto a lo profano o retablo, o sainetón gracioso, que en Madrid ha representado una compañía italiana. Nos hemos quedado todos con la boca abierta, como se suele decir por aquí. Y hemos comenzado a disertar sobre estética dramática, dándole vueltas al prodigioso sainete, sutilizando a más y mejor sobre tal pasmo y maravilla. Y ocurre que, hablando de las cosas forasteras, nos olvidamos de lo de casa. Dejando aparte el hecho de que el "teatro fuera del teatro" es cosa que ya se ha intentado muchas veces y en distintas y variadas formas. *La crítica de la escuela de las mujeres*, de Molière, es algo de eso; lo es *La crítica del sí de las niñas*, creo que de Ventura de la Vega; lo es, sobre todo, *Los payos en el ensayo*, de don Ramón de la Cruz y, dejando aparte ese hecho de personajes teatrales que se nos presentan fuera del teatro, es lo cierto que cuando ahora se diserta en España sobre estética e historia teatral, se suele olvidar lo esencial de nuestra historia escénica moderna" (4).

Nada más sobre Pirandello, de quien --nótese-- elude Azorín incluso escribir su nombre y el de la obra ahora representada en Madrid, la que califica de "sainetón gracioso" y no era otra que los Seis personajes en busca del autor. En cambio, Azorín termina este artículo diciendo que no cree existan hoy, en Europa, dramaturgos superiores a los hermanos Quintero, cuyo teatro es de una delicadeza y una elegancia extraordinarias.

Se diría que molesta a Azorín el asombro del público y de los críticos ante la obra más famosa de Pirandello. Algo que --estima el escritor-- revela no sólo el mal gusto de los espectadores, sino, lo que es peor, la ignorancia de los críticos, que desconocen la escasa novedad del tema de esa obra. Ya hemos visto cómo recuerda Azorín el título de algunas obras francesas y españolas donde se juega al teatro dentro del teatro. Pero aún pueden añadirse a la lista unas cuantas más. Así, por ejemplo, unos pocos meses después, en mayo de 1924, publica Azorín en ABC un artículo cuyo título no puede dar lugar a equívocos: "Los seis personajes y el autor". Sin embargo, no va a referirse Azorín a la obra de Pirandello, sino a una de Calderón, en su deseo de evidenciar lo poca o ninguna originalidad del autor italiano, y por el contrario, el modernis-

mo de la obra de Calderón.

Empieza Azorín jugando con los lectores, quienes quedarían muy sorprendidos (quizá no tanto, conociendo las frecuentes contradicciones del escritor) de ver cómo ahora, volviendo sobre sus pasos, rectifica Azorín su impresión inicial, no muy favorable, ciertamente, de la obra de Pirandello: "¿Se podrá hablar todavía de la maravillosa obra? ¿Podremos decir cuatro palabras del portentoso dramaturgo? Mis amigos saben que anuncié --hace cuatro o seis meses-- mi propósito de unir unas cuantas loanzas al coro de loores entonado en honor del gran artista". El lector piensa desde luego que Azorín está dispuesto a elogiar a Pirandello, pero no hay tal cosa. Mantiene nuestra expectación durante cuatro páginas, pero lo que está haciendo en realidad es la descripción no de la original y moderna obra de Pirandello, sino de El gran teatro del mundo, de Calderón. No podemos entrar ahora a discutir lo acertado o, por el contrario, injusto de esa apreciación del escritor. Pero lo que resulta del todo evidente es la incomodidad, incluso el desprecio con que habla Azorín de los Seis personajes en busca del autor, una pieza --razona-- que no puede resistir la comparación con la belleza, la profundidad y la trascendencia filosófica de la obra de Calderón. Lo único interesante de la comedia de Pirandello es que viene a ponerse --una más y no de las mejores-- en la ya larga lista de obras donde se juega con la ilusión del teatro dentro del teatro:

"El auto titulado *El gran teatro del mundo* nos ha servido para esbozar una ligera fantasía; [...] Cuando se habla --y profusamente se ha hablado en España-- de obras análogas, es preciso pensar en si esas obras nos presentan, en su modernidad, el caos de los destinos humanos; el auto de Calderón, al presentarnos el mismo problema, pero con una lejanía ideal, de que las tales obras carecen, tiene una trascendencia y una grandiosidad propias de las creaciones imperecederas. No es sólo el destino humano cruzándose y recruzándose entre los hilos de las Parcas lo que el poeta nos ofrece; es ese mismo destino preocupado, obsesionado, por el problema eterno, pavoroso, de la salvación. Y todo ello en versos de una esplendencia subyugadora.

El teatro, fuera del teatro, tiene antecedentes en España: no reputemos por novedad lo que es sólo reminiscencia. Teatro fuera del teatro es la presente obra de Calderón; y *Los payos en el ensayo*, de don Ramón de la Cruz, y *La crítica del Sí de las*

niñas, de Ventura de la Vega (con precedente en *La crítica de la escuela de las mujeres*, de Molière), y *Un drama nuevo*, de Tamayo (con sus antecedentes del *San Ginés*, de Rotrou y el *Hamlet*), y hasta *Los intereses creados*, de nuestro gran dramaturgo Benavente" (5).

Parece que lo que molesta sobre todo a Azorín no es tanto la obra de Pirandello (cuya originalidad y trascendencia no encuentra sin embargo, al menos por el momento, en ninguna parte) como el papanatismo, la exagerada admiración con que ha sido exaltada por algunos de los mejores críticos teatrales de la época. Sea como fuere, Azorín no sólo lamenta la inconsciencia de esos críticos, que están creando un valor literario donde acaso no lo hay y dando lugar a una polémica innecesaria y sin fundamento, sino también el escándalo con que han sido recibidos los Seis personajes en busca del autor por parte del público, lo que evidencia un desconocimiento absoluto de ese tipo de piezas, del que hay ya unos cuantos ejemplos sin embargo --alguno famoso y bien reciente, por cierto, en la historia del teatro español.

En efecto, Azorín no ve --lo que resulta extraño e incomprensible-- en la obra de Pirandello, ni originalidad, ni trascendencia filosófica ninguna. Así, unos años después, en 1928, prefiere señalar tales virtudes en el teatro de Miguel de Unamuno, lo que le importaba hacer entonces (eran los años del destierro de Unamuno a causa de la Dictadura de Primo de Rivera), elogiando al pensador español por la sinceridad y la fuerza de su teatro, cuya originalidad va más bien de dentro a fuera, y no al revés, como sin duda piensa Azorín que ocurre --y de ahí su calidad inferior-- en la famosa obra de Pirandello.

"Prepara el maestro [Unamuno] varios libros. De teatro tiene tres o cuatro obras nuevas: *El otro*, *El hermano Juan*, *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo*. Todas son obras fuertes, originales, profundas. Leyendo --o viendo representar-- el teatro de Unamuno, se siente uno en otro mundo distinto, con otra luz, con otras perspectivas que en el mundillo enteco y ficticio de la literatura dramática actual. "Como usted ve --me ha dicho Unamuno, después de leerme su magnífico drama *El hermano Juan* y después de

hablarme de otras obras dramáticas--; como usted ve, es el problema de la personalidad lo que se debate en el fondo de todas". Sí; el problema de la personalidad, como en Pirandello, pero de distinto modo que el autor italiano. El problema de la personalidad con una perspectiva trágica, densa, de tiempo y de eternidad --dos temas fundamentales en Unamuno-- que no encontramos en Pirandello" (6).

Pero, si ésta es la opinión --no demasiado favorable-- que tiene Azorín de Pirandello en 1924, y luego otra vez, en 1928, en cambio, en fecha tan temprana como 1925 parece haber estudiado con cierto detalle la obra del dramaturgo italiano. En noviembre de ese año, en un artículo titulado "El teatro de Pirandello", se propone nuestro escritor (en uno de esos sorprendentes virajes a los que no acabamos de acostumbrarnos, pese a ser algo habitual --y estimulante-- en la obra crítica de Azorín) analizar con un cierto rigor y detalle su impresión --bastante más positiva, ahora-- del teatro de Pirandello. En realidad, Azorín va a desdecirse prácticamente de todo cuanto ha dicho antes a propósito de Pirandello. El artículo de rectificación, a pesar de resultar --al menos para nosotros-- demasiado vago y abstracto, evidencia desde luego una cosa, y es que Azorín sólo conocía entonces del dramaturgo italiano los Seis personajes en busca de un autor, una obra que no le gustó demasiado y ni siquiera le sorprendió. Ahora, sin embargo, ha tenido ocasión de leer en su lengua original otras obras de Pirandello, además de algún escrito teórico del autor, y su impresión es muy diferente.

A petición de un amigo, que le ha enviado la traducción española de dos o tres piezas de Pirandello, se dispone a darnos Azorín una opinión seria y concreta de la obra del dramaturgo italiano. Ha leído Azorín varias obras de Pirandello, y conoce dos ensayos de este autor: uno publicado en Le Temps (20 de julio de 1925) y otro titulado "Cómo he compuesto yo los *Seis personajes*", aparecido en la Revista de París el 15 de julio de 1925. Tras la lectura, ha comprendido Azorín que lo que intenta Pirandello en su teatro no es sólo un juego con los convencionalismos teatrales, aunque sea ésto

lo que más ha llamado la atención. No se trata de un juego, porque nada es gratuito en Pirandello, sino que responde a una profunda inquietud filosófica. Otra cosa es que esa inquietud sea original. Desde siempre, hasta la aparición de Pirandello, a los autores dramáticos les había preocupado sobre todo reproducir la realidad inmediata y experiencial. La diferencia, pues, entre ese teatro y el que propone Pirandello es radical, pues todo consiste en que, en el teatro anterior, "la materia nos aprisiona" y, por el contrario, en éste vivimos "en un orbe superior, espiritual, incruento, todo imaginación e irrealidad".

"Asistimos al teatro o leemos empapados de la realidad ambiente; nos rodean por todas partes pasiones, intereses, codicias, ambiciones; todo es forma, color, paisajes, líneas, luz, crepúsculo; la materia nos aprisiona; si somos artistas, la realidad inmediata, pintoresca, viva, material, profundamente material, empapa nuestra obra. Desde siglos atrás, la plástica realidad y la pasión vibrante integran la literatura y el arte. El teatro es un tejido dramático, patético, de pasiones y sentimientos. Diríase que la masa pasional se puede tocar y plasmar con la mano. sin el tejido de la pasión tangible, material, no existe el teatro. Necesitamos a toda costa el hecho concreto" (Ante las candilejas, págs. 175-176).

Pero llega Pirandello y, en vez de un teatro de acción, dinámico y de pasiones, nos encontramos con un teatro estático, de conflictos interiores --lo que, desde luego, tenía que gustar y comprender inmediatamente alguien tan predispuesto como Azorín: "Poco a poco, con profunda sorpresa, con viva delectación, vamos viviendo el espectáculo que se ofrece a nuestros ojos. ¿Nos hallamos en el mundo real, vivo, de la materia y de la pasión, o en un orbe superior, espiritual, incruento, todo imaginación e irrealidad? Nuestro espíritu comienza a entrar --viniendo de la realidad material-- en una nueva esfera". Ingreso que no va a ser fácil. En absoluto. Tendremos que ir adaptándonos poco a poco. Y señala Azorín tres etapas en ese proceso de adaptación.

En la primera etapa, una vez superada la realidad cotidiana, vemos que aquella tenía sólo una relación muy sutil y ligera con lo que de verdad nos preocupa: nuestra

personalidad. De todos modos, nos resistimos a creer que la materia circundante no es nada para nosotros, y por eso esta primera etapa es dolorosa, conflictiva. La duda ha entrado en nuestro espíritu: "La realidad acaso no exista; tal vez sea una creación nuestra". Y, una vez habituados a este nuevo estado de cosas (o, por mejor decir, sin las cosas), entramos --pero siempre, no se olvide, según Azorín-- en la segunda etapa de este arduo proceso de interiorización. Estamos solos ya con nuestra personalidad, única realidad verdadera. Pero --avisa Azorín-- "esta personalidad, que lo es todo, no es nada en sí misma", porque (y ahora llegamos a la más importante coincidencia entre las ideas de Azorín y Pirandello):

"Débil, flaca, precaria, nuestra personalidad está a merced, principalmente, del tiempo, y luego de mil diversas circunstancias. No sabemos nosotros mismos quiénes somos. No sabemos si existimos o no. Un año, un mes, acaso un día, nos hacen diversos de lo que éramos antes. A lo largo de las horas, de los días, nuestra personalidad va cambiando. Y nos sentimos víctimas del más terrible, angustiador drama. Nos habíamos apartado del mundo tradicional de las pasiones (amor, celos, ambición, etc.), y nos encontramos ahora en medio de la más horrenda tragedia. ¿Cómo podremos alcanzar, tocar, percibir, aprisionar nuestra propia personalidad? ¿Dónde, dónde, queridos amigos, queridos deudos, está nuestra personalidad? ¿Es la de ayer, es la de hoy, será la de mañana?" (Ibídem, págs. 177-178).

Así, pues, el teatro de antes de Pirandello presentaba el drama de las pasiones del hombre en su relación con las cosas y con (o contra) los otros hombres. De ahí los grandes temas clásicos, como el amor, la ambición y los celos. Ahora, sin embargo, se trata de algo mucho más trágico, abstracto y difícil: el ajuste de cuentas de la personalidad consigo misma. Y llegamos al fin a la tercera etapa en ese proceso de interiorización, etapa donde nos damos cuenta, no sólo de lo frágil y contingente de nuestra personalidad, sino que, además, observamos con tristeza, con angustia, que nuestro yo permanece siempre desconocido incluso de las personas junto a las que vivimos y que más nos quieren y queremos. Escribe Azorín:

"Los seres que nos rodean no ven en nosotros la realidad verdadera, ven otra realidad. Y existimos nosotros; sí, existimos indudablemente; pero nuestra existencia es irreal, fantástica. La gente que nos rodea ve en nosotros una imagen deformada de lo que nosotros somos en realidad. [...] No sólo no sabemos cuál es nuestra verdadera personalidad, sino [que] no podemos alcanzar a conocer --tras tantos esfuerzos-- cuál es la imagen que los demás tienen de esta nuestra fugitiva e inestable personalidad" (*Ibidem*, pág. 178).

No se tratan entonces --acierta a ver al fin nuestro escritor-- las obras de Pirandello de un simple juego teatral, basado en el equívoco y la paradoja (algo que pudo pensar antes Azorín, cuando apenas conocía, sino sólo por lo que leía en los periódicos, y sin haberla visto representar siquiera, una pieza como los Seis personajes en busca de un autor). No se trata el teatro de Pirandello de la brillante demostración de un problema de geometría. Es algo mucho más trágico y trascendente. No es un mero teatro de ideas, seco, abstracto y sin emoción, como había pensado, equivocadamente, nuestro escritor. Ahora él ha leído otras obras del autor, y se ha encontrado personas de verdad, con su dolor y su tragedia íntima. Hay por ejemplo, entre los personajes de las obras de Pirandello --destaca Azorín--, "una madre, implorante, dolorosa, que lucha por conservar una imagen pasada, dilecta, del hijo presente, muerto. Y hay una mujer infortunada que trata de revestirse de una veste espiritual digna y poética. Y existe un hombre que trabaja por conservar en una mujer el recuerdo y el trasunto de otra".

Son, justo es decirlo, ese clase de personajes que siempre han atraído a Azorín y de que están llenas sus novelas. Y no se crea que tales conflictos interiores, esa lucha del alma consigo misma, tiene sólo un interés dramático discreto, limitado. Para Azorín se tratan en realidad, esas obras de Pirandello --Enrico IV y, sobre todo, esa "hermosísima tragedia" (así la califica) que es La vite che ti diedi-- del teatro más auténtico y emocionado que se está escribiendo hoy en Europa. Por eso acaba el artículo diciendo:

"Evolucionamos en plena región de la entelequia; pero esta realidad fantasmagórica tiene tanta o más fuerza pasional, dramática, que la otra. No es un capricho del dramaturgo todo este mundo espiritual. Descartad cuanto queráis de convención y de artificio literario; siempre, a cada paso, en la vida cotidiana, os encontraréis con un conflicto íntimo, con una duda patética, con una dificultad dolorosa basada en ese tremendo, hondo, inmensamente trágico desequilibrio entre la personalidad nuestra y el mundo circundante.

Y ese desequilibrio es lo que constituye todo el teatro de Luis Pirandello. Se ha dicho y se repite que el teatro de Pirandello --maravillosamente construido en cuanto a técnica-- no tiene emoción. ¿Cómo puede proclamarse tal cosa? ¿Hay nada más terriblemente emocionador que el dolor de la madre en el ya aludido drama *La vite che ti diedi*? Y, en general, hablando del teatro entero, ¿cabe nada más angustioso, más trágico, que esa lucha formidable entre la personalidad real y la ficticia? En el drama *Enrico IV* está admirablemente simbolizada" (*Ibidem*, págs. 178-179).

Esta cita de Azorín, aunque excesivamente larga quizá, prueba la sorprendente y casi entusiasta aceptación por parte del escritor, en poco más de un año, de las innovaciones de Pirandello, las que tanto parecían haberle molestado antes, cuando no se había parado a comprender las profundas alusiones que encerraba una obra como los Seis personajes en busca de un autor al problema de la personalidad y, sobre todo, al enfrentamiento del hombre con su Autor, es decir, su Creador. De todas formas, parece que hay algo que sigue molestando a Azorín en el teatro de Pirandello, y es el carácter demasiado abstracto e intelectual, casi didáctico, de sus obras. Hubiera preferido Azorín un teatro más vivo, ligero y espontáneo, no tan denso y prefabricado. Por eso --observa Azorín--, si Pirandello recuerda a algún autor del pasado es a Calderón, porque se trata de dos autores que nos emocionan por la grandeza de los temas, pero que no dan una sensación de ir encontrando esas cosas de las que nos hablan, sino de haberlas metido previamente dentro de los personajes. Son, en fin, demasiado deliberados. No por casualidad ha podido encontrar Azorín, leyendo La vite che ti diedi, el título de la obra más genial de Calderón, La vida es sueño. Y concluye Azorín: "Sí; la vida es sueño. Y en esas palabras --*il sogno é vita*--; en esas palabras calderonianas

puede resumirse exactamente todo el teatro de este gran dramaturgo [Pirandello], que tanto parecido tiene --en la poderosa facultad de abstraer-- con el gran Calderón".

Otro trabajo muy interesante para nosotros es el titulado "El arte del actor", aparecido, en ABC, el 3 de diciembre de 1925. Azorín, preocupado siempre por la calidad del texto dramático, pero también por las circunstancias concretas de la representación (sobre todo por el cuidado del trabajo del actor, sabiendo potenciar las intenciones y matices que laten en su personaje), compara lo que está ocurriendo ahora, en 1925, con lo que debió de suceder en 1590, cuando el teatro experimentó un cambio radical al nacer la nueva comedia --rápida y viva, ligera, casi coreográfica-- de Lope y sus seguidores. Antes de Lope, pero a imitación del modelo clásico, los actores declamaban antes que actuaban, representando unas tragedias largas, enfáticas y pesadas. Maravillosamente escritas, sin duda, pero lentas y solemnes, muy poco o nada teatrales. Por eso el público gustó enseguida de aquel nuevo teatro de Lope, el que le entusiasmaba cuando los actores, cambiando su manera de actuar, se esforzaron en que aquellas comedias diesen todo lo que podían dar de sí. Pues exactamente lo mismo ocurre ahora, en 1925, con los actores y el teatro moderno.

"En 1925, o poco antes, se puede señalar otra neblina en el campo literario. Al principio han sido, como en la pasada [neblina, la de 1590], vagos y blancos jirones que se veían acá y allá. La niebla se ha ido extendiendo, dilatando. Se lucha contra ella; existen --lo hemos dicho-- muchos públicos en un público. Los gustos son encontrados en el seno de la muchedumbre. La nueva modalidad avanza, sin embargo, más cada día. Hay algo en el mundo que antes no existía. El teatro de Luis Pirandello --teatro del ensueño, de lo inexistente-- representa el comienzo de una nueva neblina de la estética" (Escena y sala, pág. 86)._____

Pero no es sólo Pirandello, aunque ha sido él quien ha iniciado esta revolución, el que está haciendo cambiar el mundo del teatro, porque en Francia hacen lo propio Bernstein y dos autores jóvenes: Sarment y Lenormand. Azorín --nos da la sensación--

no hace otra cosa en realidad que excusarse de no haber comprendido antes la genial innovación que supone este nuevo teatro del mundo interior y del subconsciente, algo que --reconoce ahora-- le interesa mucho. Si no lo advirtió antes, ha sido porque los actores a quienes ha visto representar estas obras modernas eran inadecuados para interpretar a los personajes --tan complejos-- de Pirandello.

"La horrenda realidad de la guerra nos hace apartar la vista de la materialidad cotidiana. La tragedia terrible de la materia --sangre, llamas, acero-- nos impulsa, en nuestra repugnancia de ahitos, hacia una región inconcreta, espiritual, de espectros, de fantasmas psicológicos. Hacia una región, en donde lo que predomine no sea el hombre, sino la imagen múltiple, contradictoria e impalpable del hombre. Y ese es el teatro de Pirandello.

Entre tanto, los actores siguen adaptados a la vieja realidad. Sus maneras, sus movimientos, sus gestos, su sensibilidad toda, cuando representan el teatro de Pirandello, son los del teatro tradicional. El nuevo teatro se representa, sí; pero la contradicción entre la polaridad espiritual de los actores y la materia que representan es evidente. El perfecto equilibrio no se ha establecido todavía" (Ibídem, pág. 87).

Pero deben saber adaptarse, y pronto, los actores a esta nueva modalidad teatral, porque --augura Azorín-- dentro sólo de unos años la nueva estética (que, imparable, va ganando ya todas las inteligencias, todas las sensibilidades) les exigirá una manera de actuar mucho más refinada --basada en la sugerencia, en el matiz de un gesto pequeño, antes que en las palabras.

En otro artículo, "La transición teatral" (La Prensa, 1 de agosto de 1926), reconoce Azorín que el teatro español está, a la hora presente, en un momento difícil, un momento de titubeo y de transición, pero tan débil, tan tenue todavía, que como sólo aquellas obras que tienen una fuerza clara, definida e impetuosa pueden ejercer una influencia en el público, nadie parece haberse dado cuenta de esos leves --aunque inequívocos-- síntomas de cambio y renovación. Es verdad que España, desde finales del siglo XVIII, ha recibido con retraso las novedades estéticas. Así sucedió, por ejemplo, con el movimiento Romántico. Y eso que España cuenta con una nación activa y

curiosa, Cataluña, que es --afirma Azorín-- por donde han entrado todas las grandes corrientes ideológicas modernas. Pero España ha estado siempre, en cierto modo, aislada, lejos --geográfica y espiritualmente-- de Europa. Véase lo que está sucediendo ahora en el teatro. "El teatro se halla en España en un momento de transición. No sirve ya la vieja fórmula realista; se necesita y se quiere la fantasía en la producción teatral. Y en España nos resistimos a dejar, a abandonar, a repudiar el eterno conflicto casero, familiar, en el teatro".

Es verdad que poco a poco, con timidez y moderación --que no en vano conocen bien los empresarios al público español--, se han empezado a representar, aquí y allá, algunas obras modernas, por ejemplo de Bernard Shaw y de Pirandello. Y lo cierto es --observa Azorín sorprendido-- que "la crítica habla bien de tales innovadores dramaturgos; el público acude a los teatros cuando esas obras se representan". Hay, al menos, cierta curiosidad por parte del público y, sobre todo, existen ya algunos críticos capaces de reconocer los méritos de esas obras innovadoras. De todos modos, comprende Azorín que no sean recibidas con el entusiasmo que se merecen, las obras de Shaw y de Pirandello. Es lógico que una parte importante del público no guste de ellas, se resista a entender las manifestaciones de una estética nueva y revolucionaria, pero por el momento --reconoce Azorín-- "basta con que tenga el aplauso de la minoría dirigente. Y ese aplauso lo tiene, sí, por parte de cierto público, el más importante, la nueva manera teatral".

Quienes parecen no creer en Shaw y Pirandello, son los empresarios y los directores de teatros. Por eso es que "Shaw y Pirandello, como representantes del nuevo teatro, van entrando, entrando con suavidad, poco a poco, cautelosamente". Azorín comprende la prudencia de los empresarios, pero él quisiera que se representaran más obras de ese teatro innovador, antirrealista, que ha triunfado ya en Europa. Pero ¿qué

representan en la literatura teatral los nombres de Shaw y de Pirandello? De todas formas, observa el escritor, "hermanar esos dos nombres no es asignarles un igual valor. Shaw es un pensador, un filósofo de la escena. Pirandello es un constructor --admirable-- de piezas teatrales".

Nos encontramos pues, una vez más, con que para Azorín es Pirandello un genial constructor dramático, sí, pero un autor, en el fondo, efectista, un tanto superficial. Y vamos ahora a comprender por fin, aunque lo diga Martínez Ruiz muy rápida y esquemáticamente, la razón de su escasa simpatía por Pirandello. Bernard Shaw, por ejemplo, bajo su apariencia de humorista, es un escritor mucho más trascendente y subversivo que el grave Pirandello. Si a alguien se puede parecer, es a un autor que entusiasmó siempre a Azorín: Henri Becque.

"Aunque Shaw no haya conocido el teatro de Becque, eso no importa para que su fórmula teatral sea la misma. Lo esencial en Shaw es lo siguiente: se toma una situación cualquiera en la vida burguesa, una idea, un sentimiento, y a esa situación, idea o sentimiento respetables, sancionados, se les oponen otra situación, idea o sentimiento diametralmente contrarios, y se hace que el respeto, la sanción admirativa, la consideración social, recaigan, no en la primera situación, el primer sentimiento, la primera idea, sino en estos segundos y opuestos. Lo que hacen Becque y Shaw, como ve el lector, es subvertir el orden del respeto social en cuanto a los sentimientos humanos. De ahí una porción de situaciones nuevas, peregrinas, y de audaces y divertidas paradojas".

Así pues, como vemos, Bernard Shaw y su antecesor Becque juegan, subvirtiéndolos, con las apariencias y los sentimientos humanos. Todo lo contrario entonces de lo que --pero siempre, no lo olvidemos, según Azorín-- se propone Pirandello. A Pirandello le encuentra Azorín más preocupado por la técnica teatral y los aspectos formales que por el fondo. (No acierta a entender Azorín que el nihilismo total y absoluto de Pirandello le impedía proponer una solución positiva para los problemas existenciales planteados en sus obras, algunas, por no decir todas, ciertamente ingratas e incómodas de ver. De todos modos, no hace falta decirlo, es muy interesante advertir estas

limitaciones de Azorín, porque nos sirven para entender mejor lo que él pretende hacer cuando intente enseguida su campaña teatral "superrealista".)

"Pirandello es otra cosa. El dramaturgo italiano, abstracto como Calderón, juega al marco con sus personajes. Sus comedias son problemas de geometría. Nada más parecido a un *Diálogo* de Platón que estas divertidas comedias de Pirandello. Como Sócrates, lleva a los personajes --el pensamiento de los personajes-- de una parte a otra, de izquierda a derecha, y los va engañando, ilusionando, hasta declararles por último la verdad; Pirandello lleva los personajes también de un sitio a otro, cual si estuvieran jugando al marco... y al fin no nos dice la verdad. Su dominio es lo abstracto. Y en lo abstracto, el juego de la pura inteligencia. Y de ahí la falta de emoción y de ternura. Sirve Pirandello, sí; pero como renovador de una técnica vieja; el dramaturgo da los instrumentos --cosa importantísima--; los demás, que trabajen a su guisa con ellos" (7).

En fin, que Pirandello puede servir --si es que de verdad queremos que nos sirva de algo-- para renovar la técnica teatral. Pirandello ha construido un molde, bastante elástico, por cierto, donde luego la personalidad, el genio de cada autor, puede y debe vaciar sus inquietudes, sentimientos y preocupaciones. Y eso es todo en lo que, parece estar dispuesto a reconocer Azorín, consiste la innovación de Pirandello. El dramaturgo italiano no es profundo porque no es humano. No le inquieta de verdad, en el fondo, lo trascendente, sino que sólo le preocupa plantear un problema abstracto, un ejercicio de geometría y resolverlo. Por eso sus personajes son sólo muñecos, están huecos por dentro. Por lo que se refiere al problema de la personalidad, ni siquiera es original. Él sólo ha tenido el acierto de llevarlo al teatro, pero se trata de un problema que hace ya muchos años preocupa a los psicólogos. Por ejemplo al doctor Claparede, a quien ha leído recientemente, por un puro azar, nuestro escritor, sirviéndole su lectura para quedar desengañado de la supuesta originalidad de Pirandello (8):

"No sabemos cómo eran los personajes pasados. Y no sabemos --mayor confusión-- cómo son los del presente. Si un objeto, ante el cual pasamos todos los días, no sabemos cómo es, ni si existe o no, ¿cómo vamos a tener un juicio exacto de cosa tan flúida, incoercible, sutilísima, como la psicología de un ente humano? No existe una

personalidad en cada uno de nosotros; para los demás —¡ay!, para nosotros mismos también--; para los demás, es como si nosotros nos reflejáramos en diez o doce espejos a la vez.

El doctor Claparede, director del Laboratorio de Psicología en la Universidad de Ginebra, ha precedido a Luis Pirandello. El sabio suizo justifica —con muchos años de anticipación— al dramaturgo italiano. Pero abriendo libros y papeles, días pasados hemos tropezado con un folleto, ya leído hace bastante tiempo. Lo hemos vuelto a leer [...]. El folleto se titula *Experiences sur le témoignage*. Y está publicado en Ginebra, en 1906. Deben leerlo cuantos admiran y estudian las comedias de Pirandello" (Ante las candilejas, pág. 215).

Deben leer éste y otros estudios de psicología los admiradores exaltados de Pirandello, para darse cuenta de una vez que la originalidad del italiano consiste sólo en un avance —innegable— en la técnica teatral, porque todo lo demás es algo que estaba preocupando ya a los psicólogos, científicos y escritores, desde principios de siglo, por lo menos. Pirandello ha venido sólo a concretar, dándoles magnífica expresión escénica, algunas de esas inquietudes.

Azorín, en definitiva —lo hemos visto, creo, con bastante detalle—, parece algo molesto ante los elogios, quizá exagerados, que dedicaron entonces a Pirandello sus admiradores. Para Azorín, Pirandello ha venido, sí, a renovar la escena europea, pero sólo es uno más entre aquellos autores empeñados en la obligada renovación del arte teatral, a mediados de la década de los veinte. Pirandello está bien como plantilla o fal-silla, dado el carácter didáctico y como de juego que tienen sus obras, pero eso es todo. No es un artista, sino un abogado, un virtuoso del inquirir. Miguel de Unamuno, por ejemplo, es mucho más profundo y se le ha adelantado en la utilización de algunos recursos. Por otro lado, si nos fijamos en sus preocupaciones psicologistas, tampoco es Pirandello original. Aunque lo peor de todo, si hemos de dar crédito a Azorín, es que carece del sentimiento de ternura. Es un hombre muy inteligente, un virtuoso del teatro, pero piensa sus obras como una fría demostración o cálculo matemático. Quiere admirar antes que conmover, y tiene, por lo tanto, mucho de arquitecto y poco (más

bien nada) de poeta.

Muchos años después de haber escrito Azorín estos artículos sobre Pirandello, en julio de 1946, tras una lectura --quizá no muy profunda-- de un libro reciente del profesor Walter Starkie: Pirandello (Barcelona, Editorial Juventud, 1946) (9), publica Azorín en ABC un comentario sobre Pirandello y la más conocida de sus obras, los Seis personajes en busca de un autor. Aunque Azorín no se propone hacer un análisis detallado del libro de Starkie, y ni siquiera de Pirandello y de su teatro, nos parece advertir que algo ha logrado penetrarse al fin nuestro escritor de la trascendencia filosófica y existencial de la obra del italiano. Del libro de Starkie sólo dice Azorín que es un trabajo concienzudo y sutil, como concienzudo y sutil era el propio Pirandello. Se pregunta Azorín si podrá ser él esas dos cosas en el comentario de este libro sobre Pirandello. Empieza resumiendo el escritor el tema central de los Seis personajes en busca de un autor:

"La obra capital de Pirandello, por lo menos, la que le ha dado más nombradía, es la titulada *Seis personajes en busca de un autor*. Los seis personajes no tienen todavía autor y necesitan encontrarlo. Lo encuentran, al fin, y con el autor les ocurren varias peripecias. ¿Y por qué esos personajes buscaban un autor, cuando ese autor tendrá mil otros personajes, como los tenía Lope de Vega, a los que atender, cuidar, perfilar, concretar, barzonear, llevar de un lado para otro? ¿Y por qué corren el riesgo de que, entre todos los personajes de que dispone un autor, pasen inadvertidos o sean vejados? Si estudiáramos los personajes de las obras más eminentes del teatro --y aun de las mediocres-- advertiríamos que todo ese mundo imaginario y viviente, en vez de estar conforme con su suerte, en vez de agradecer que se les haya traído a la escena, hubiera querido que se les dejara en el mundo indeterminado, incircunscrito, indefinido, en donde reposaban. Y ha habido un autor que los ha sacado, a su pesar, del limbo en que estaban. Y ese autor les ha contrariado. Seis personajes van en busca de un autor. Otros personajes huyen del autor".

Se trata, pues, de la rebelión del personaje contra ese destino trágico impuesto por el autor (con minúscula o con mayúscula). Muy evidente parece entonces su trascendencia religiosa. ¿Por qué, de no ser así, trae luego Azorín el recuerdo de Don Ál-

varo o la fuerza del sino, del duque de Rivas? No quieren tampoco los personajes de esta tragedia representarla, es decir, vivirla, y por eso es —razona Azorín— que huyen de su autor, echándole en cara ese destino de dolor y de muerte que les quiere imponer arbitrariamente. Se pregunta Azorín: "¿Y qué dirá el autor en contestación a todos estos alegatos? Y cuando vea cómo huyen de él los personajes con los cuales contaba, ¿cuál será su actitud?". Quizá todo depende de la manera de ver la realidad. No sabemos quiénes somos, ni cuál es en verdad nuestro camino, dónde está lo bueno y lo malo. Lo que reputamos injusto y doloroso es acaso lo que, probándonos, nos hace mejores. A fin de cuentas, quizá la vida sea sólo una ilusión.

"*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, dice Calderón, en el título de una de sus comedias. En el mundo de Pirandello todo es también verdad y todo mentira; no sabemos cuándo estamos en realidad cierta y cuándo en la ficticia. Todo es contingente; todo puede ser y todo puede no ser. Puede ser como nos lo presenta el autor y puede ser al revés de como nos lo presente el autor. Enrique IV, Emperador de Alemania, es un sujeto que se cree a ratos Enrique IV, y a ratos, no creyéndolo, finge que lo cree. Pero ¿se ha pensado en el mismo y auténtico Enrique IV, que, alucinado, asténico, enajenado, fuera de sí, fuera de sus casillas, se imagina, con tesón, con vehemencia, con perseverancia, que él no es Enrique IV, el Emperador, por lo tanto, de Alemania? ¿Podremos imaginar las complicaciones, los lances, los dramas, los conflictos, las situaciones cómicas que esta alucinación de Enrique IV engendra?" (10).

De la misma manera quizá, que, favorables siempre al escritor, hemos atribuido nosotros, a este último artículo de Azorín sobre Pirandello, una preocupación por lo trascendente que acaso nunca hubo en la intención de Martínez Ruiz.

NOTAS

(1) Azorín ha dedicado a Pirandello, además de otras muchas pero muy breves y dispersas referencias, los siguientes trabajos: "Benavente y los Quintero", La Prensa, 9 de marzo de 1924 [no en volumen]; "Los seis personajes y el autor", ABC, 23 de mayo de 1924 [en El oasis de los clásicos, págs. 200-208]; "El teatro de Pirandello", ABC, 25 de noviembre de 1925 [recogido en Ante las candilejas, págs. 175-179]; "El arte del actor", ABC, 3 de diciembre de 1925 [en Escena y sala, págs. 84-88]; "La transición teatral", La Prensa, 1 de agosto de 1926 [no en volumen]; "De Claparede a Pirandello", ABC, 17 de junio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 211-215]; "La paradoja de la censura", La Prensa, 26 de junio de 1927 [recogido en La hora de la pluma, págs. 81-86]; "Miguel de Unamuno", La Prensa, 4 de noviembre de 1928 [no en volumen] y "Al margen de un Pirandello", ABC, 28 de julio de 1946 [no en volumen].

(2) Véase Wilma NEWBERRY: "Pirandello and Azorín", en Itálica, 44 (1967), págs. 41-60 y, sobre todo, su excelente libro: The Pirandellian Mode in Spanish Literature, from Cervantes to Sastre, State University of New York Press Albany, 1973. Es en la Segunda Parte de este libro: "El Pirandellismo y la influencia de Pirandello", donde habla específicamente de Azorín (págs. 97-115 y 203-205 [notas]).

(3) Con una finura crítica extraordinaria, Manuel Granell, autor de uno de los libros más importantes sobre Azorín, escribe: "Conviene advertir que su entusiasmo por Pirandello nunca ha sido muy grande, incluso hay momentos en los cuales le trata con bastante desprecio. Compárese, por ejemplo, un artículo suyo, publicado en ABC, después de 1939 (no puedo precisar más la fecha), titulado "La novela", donde escribe: "De un Conan-Doyle --equivalente de Pirandello en el teatro-- a una Catalina Mansfield, ¡qué inmensa distancia! Conan-Doyle, como Pirandello, resuelve problemas de ajedrez; sus fabulaciones, sin humanidad, son verdaderas partidas de ajedrez" (Manuel GRANELL: Estética de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pág. 87, nota).

(4) AZORÍN: "Benavente y los Quintero", La Prensa, 9 de marzo de 1924.

(5) AZORÍN: "Los seis personajes y el autor", en El oasis de los clásicos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, págs. 207-208.

(6) AZORÍN: "Miguel de Unamuno", La Prensa, 4 de noviembre de 1928.

Pero un año antes, en junio de 1927, ya escribía Azorín: "En el arte-- y ahora pienso singularmente en el teatral, y dentro del arte teatral en la obra de Pirandello--, las manifestaciones estéticas son cada vez más en número, más tumultuosas, más contradictorias. El hecho capital moderno, en arte, es la desaparición de los dogmas y credos. Coexisten y se propagan por el mundo las más opuestas tendencias. La duración, la intensidad, de esas manifestaciones estéticas ha disminuído, en los tiempos modernos, y ha aumentado en cambio su número. No se da a las opiniones, ni habladas ni escritas, la importancia que antiguamente se les daba. La personalidad humana es múltiple --vuelvo a pensar en Pirandello y en su antecesor, Unamuno--, la vida moderna es mucho más rápida, variada, diversa, que la antigua. el ser humano está más sujeto, con presión mayor, con más intimidad, a mil circunstancias y accidentes que se renuevan cada día, cada hora, cada minuto. Pensad en la rapidez de las vías de comu-

nicación, en el telégrafo, en el teléfono, la radiotelegrafía, la radiotelefonía, etcétera. No se puede pensar tan definitivamente, tan de asiento como antaño; se piensa casi siempre provisionalmente" (AZORÍN: "La paradoja de la censura", La Prensa, 26 de junio de 1927).

(7) AZORÍN: "La transición teatral", La Prensa, 1 de agosto de 1926.

(8) AZORÍN: "De Claparede a Pirandello", ABC, 17 de junio de 1927, en Ante las candilejas, págs. 211-215].

(9) Se conserva aún en la biblioteca del escritor, en la Casa-Museo de Monóvar. El libro está dedicado a Azorín por el hispanista Starkie, razón por la que seguramente quiso corresponder a su autor. A su vez, Starkie ha tenido siempre una gran simpatía por Azorín, de quien ha escrito con elogio en diferentes ocasiones.

(10) Alude Azorín a otra obra importante de Pirandello, Enrico IV (1923), la que desde luego parece que leyó (habla de ella en un artículo de 1925 y se conserva en la biblioteca de la Casa-Museo).

III. AZORÍN Y LOS VANGUARDISTAS ESPAÑOLES

III. 1. Ramón Gómez de la Serna

Sólo después de pensado y decidido el índice general de este trabajo ha sido cuando nos hemos dado cuenta del error --en cierta medida--, de la dificultad que supone resumir, en poco más de sesenta páginas (y es, quizá, demasiado), además de sus relaciones amistosas, las más interesantes e intensas que tuvo nunca Martínez Ruiz con un escritor, a excepción de José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala y Pío Baroja, todos los artículos y comentarios que se dedicaron, el uno al otro, Azorín y Ramón Gómez de la Serna. En realidad, este tema, estudiado con detalle, daría para un trabajo de cien o de ciento cincuenta páginas, acaso más: la extensión corriente de una tesina de licenciatura. Pero tal es la cantidad de referencias bibliográficas que sobre Azorín y Ramón Gómez de la Serna hemos conseguido reunir, que sólo su enumeración nos va a privar de un espacio importante para el análisis. Por eso iniciamos ya, sin más demora, el comentario de tan interesante, aunque para muchos desconocida, historia de una amistad.

Para mayor claridad, y contra lo que viene siendo habitual en este trabajo, en vez de ordenar cronológicamente los artículos de uno y de otro escritor, estableciendo un diálogo lleno de alusiones, agradecimientos e --incluso-- sutiles influencias, vamos a comentar primero los artículos de Azorín sobre Ramón Gómez de la Serna, y después, los de Ramón sobre su siempre querido y admirado (aunque a última hora negado) "maestro Azorín".

Azorín tardará bastante tiempo en hablar de ese seísmo literario, de esa "generación unipersonal" (en palabras de Melchor Fernández Almagro, inspirado quizá por el propio Azorín) que supuso la aparición de Ramón Gómez de la Serna en las letras es-

pañolas. Aunque en la hemeroteca de la Casa-Museo Azorín se conservan varios números, todos bastante raros, de la ramoniana revista Prometeo (pero guardados probablemente no por Ramón, sino por las colaboraciones de Silverio Lanza y las frecuentes alusiones a Larra), no será hasta 1917 cuando intente hacer Azorín, por primera vez, un análisis serio de la obra, bastante considerable ya, en calidad como en extensión, de Ramón Gómez de la Serna. En este trabajo, desde luego muy importante para nosotros, y fundamental en la crítica ramoniana, se ha propuesto Azorín explicar un poco qué es ese invento de la greguería (1).

En este ensayo, "el artículo que le dedicó a la primera selección de greguerías --y que, como reconoce Gaspar Gómez de la Serna, fue en cierto modo el espaldarazo para su hermano en España--, llamaba [Azorín] a nuestro autor *"el psicólogo de las cosas"* (2). Acababa de publicar Ramón Gómez de la Serna dos libros: Greguerías y Senos. Pero Azorín, pudoroso siempre, aclara que: "no hay nada de libidinoso ni obsceno en este último; se compone de reflexiones y observaciones --de carácter psicológico-- sobre las dichas protuberancias femeninas. Como uno y otro de los dos volúmenes citados obedecen al mismo plan ideológico y responden a la misma técnica literaria, al referirnos --como lo vamos a hacer-- al primero, quedará hecha la crítica del segundo".

Sabe Azorín que no acaba de inventarse Ramón éstas que llama greguerías, porque las viene publicando en periódicos y revistas desde hace años. Lo que ha hecho ahora ha sido sólo recoger algunas en volumen, y ha sido entonces cuando Azorín, aunque no lo confiesa abiertamente, ha advertido su originalidad y trascendencia. Pero le es todavía muy difícil a nuestro escritor definir la greguería. "¿Qué son las greguerías de Gómez de la Serna? ¿Son un nuevo género literario? ¿Pueden existir nuevos géneros literarios? De todos modos, sea de ello lo que fuere, las greguerías han desconcertado a muchos lectores de periódicos". Quizá están mejor así, recogidas en

un libro que desperdigadas en los periódicos, porque como explica Azorín, "todo lo que en un periódico (al menos, en un periódico español) no sea de viva actualidad, desconcierta un poco".

"No tenemos hábito de ver en una volandera hoja diaria un trabajo, sobre literatura o filosofía, que no se relaciona en nada con un suceso que acaba de ocurrir. Y, sin embargo, ¿qué cosa más actual, más viva --cuando es interesante-- que unas líneas en que un literato nos hable de un libro que ha leído, no reciente, o nos narre las observaciones que ha hecho al pasar por la calle?".

Azorín, entonces, quien fue --lo suponemos-- uno de aquellos primeros sorprendidos lectores de greguerías, ve, reconoce en Ramón a uno de los suyos, es decir, no exactamente a un periodista, sino a un escritor de periódico. Porque si Azorín es sin duda el modelo de literato que divaga bellamente sobre un libro que no es de actualidad, Ramón Gómez de la Serna es aquel otro escritor que nos cuenta sus rápidas impresiones callejeras, pero impresiones no tópicas y previsibles, no costumbristas, sino de un lirismo arbitrario a veces, de tan personal y subjetivo. Así pues, para Azorín, "las greguerías de Gómez de la Serna tienen, como primera característica, esta nota de desinterés y de inactualidad".

Ramón es --dirá Azorín con vulgar pero expresiva frase, para que lo entiendan de una vez los sencillos lectores de periódico--; Ramón es ese señor que está siempre "pensando en las musarañas". Con lo que entramos ya en el segundo rasgo característico de las greguerías, y es "que son inconexas, incongruentes" (al menos en apariencia), porque "saltan sin orden ni método de un asunto a otro". El lector les busca un parentesco o proximidad con otros géneros literarios y no se lo encuentra. No puede encontrárselo, porque la verdad es que no se parecen a nada. Desde luego, sabe Azorín que las greguerías no son cuentos ni tampoco aforismos. No se ha propuesto Ramón con ellas contarnos nada, ni tampoco hacer moral o filosofía. Es algo completamente

nuevo, distinto, pero que por su extensión está a medio camino entre el cuento, la máxima y el poema en prosa.

"No son, desde luego, chascarrillos, ni cuentos, ni anécdotas. No tienen relación tampoco con los caracteres de Chamfort. Aunque haya en ellos rasgos paradójicos, no se puede decir que la paradoja sea su fundamento y esencia. ¿Qué son, pues, estas famosas greguerías?

Ramón Gómez de la Serna pudiera titularse *psicólogo de las cosas*. Una greguería abarca una página, media página, ocho líneas, dos líneas. La base de la greguería es la observación escrupulosa, fina, delicada, de la realidad".

Esto es precisamente lo que distingue a Ramón Gómez de la Serna de algunos escritores *raros* de su dilección, como el antes citado Silverio Lanza. Porque si Ramón quiere hacer algo diferente y original, no empieza, como aquéllos, por deformar la realidad, sino que (y esto, sin duda, es lo que le gusta a Azorín de las greguerías):

"Gómez de la Serna se apoya precisamente en la observación escrupulosa de las cosas y de la vida. Todas las cosas imaginables, en efecto, todos los tipos, todos los aspectos del vivir diario pasan por la pluma de nuestro autor; y sobre los detalles exactos, fidelísimos, de ese panorama del mundo, Gómez de la Serna, interpretándolos, haciéndonos ver su espíritu, fabrica su original y sutil greguería".

Leemos con cuidado este artículo de Azorín y nos parece cada vez más admirable; admirable como actitud y magnífico como crítica. Se entiende que Guillermo de Torre, en su reseña del Libro Nuevo de Ramón, no quiera apenas decir nada y copie sólo, como el mejor comentario posible a ese libro, un fragmento de este artículo de Azorín (el cual reproduce, por cierto, el propio Gómez de la Serna) y que le disculpa, reconoce y confiesa Guillermo de Torre, de tener que "dedicar prolijos comentarios a esta prosa [la de Ramón] zahareña, sorprendente, díscola, a veces disparatada, pero descubriendo siempre alguna novedad o alguna gracia recóndita de la vida" (3).

¿Cómo es posible que este primer artículo de Azorín sobre Ramón no haya sido

recogido en libro (en Ni sí, ni no) hasta 1965, casi medio siglo después de su publicación en ABC? La verdad es que, a veces, pero sólo por culpa de los estudiosos y recopiladores de la obra dispersa de Azorín, se entiende que algunos hayan podido minusvalorar la importancia y oportunidad de nuestro escritor como crítico literario.

Azorín, ya lo hemos dicho, ve en Ramón a un escritor original pero realista, a un "psicólogo de las cosas" con un profundo sentido poético: "¡Qué páginas tan hondas y exquisitas las de este volumen!" --exclama-- "¡Y pensar que un tradicional prejuicio de extravagancia --el prejuicio que acompaña a toda novedad en el arte-- puede hacer que se tengan por frívolas y deleznable estas admirables observaciones!"

Queda claro pues que para Azorín, espíritu exigente y serio, no son frívolas (en absoluto) ni superficiales estas greguerías de Ramón Gómez de la Serna. No sólo no le parecen tal cosa, sino que con un fino sentido crítico recomienda se haga con ellas lo que se ha hecho después muchas veces, siempre con éxito.

"Si el autor de estas líneas fuera editor, y editor rico --¿lo oyen los queridos amigos Rafael y Saturnino Calleja?--, entresacaría del libro de Gómez de la Serna un centenar de estas greguerías y con ellas formaría un primoroso, lindo volumen. Un volumen que encantaría a los niños, que haría nacer en los niños el amor a las cosas y el espíritu de curiosidad, y que al propio tiempo deleitaría a los grandes y podría dar en el extranjero, en América, una idea del nuevo espíritu literario español".

Con esto podría dar ya por terminado su breve artículo Azorín, magnífico y sugestivo ensayo, sin embargo, desde cualquier punto de vista, pero aún le quedaba algo importante por hacer: ubicar a Ramón dentro del panorama actual de la literatura española. Para Azorín, parece bastante claro que después de su generación, la del 98, ha llegado a la literatura otra generación válida de escritores, a la cual pertenece Ramón Gómez de la Serna. Pero, aunque siendo muy evidente para Azorín la existencia de esta nueva generación literaria, le es preciso confesar: "Si se nos preguntara qué rasgos, qué características, qué cualidades quisiéramos encontrar en los escritores del

presente, dudaríamos un poco... en cuanto al estilo". Duda Azorín en cuanto al estilo porque la experiencia le ha enseñado --y habla, sin duda, por sí mismo, pero también por otros-- que la manera, el estilo inicial de una generación, manera que se pensaba iba a ser la característica y definitiva, se ha visto luego cómo era sólo la primera etapa de una evolución.

"La experiencia personal nos ha hecho ir de uno a otro extremo en esta cuestión de la técnica literaria. Si hace años podíamos proclamar la innovación y la turbulencia en el estilo (giros nuevos, neologismos, etc.), poco a poco hemos ido viendo --y así lo hemos expuesto repetidas veces-- que la exactitud y el matiz son lo esencial en la expresión".

Y aprovecha Azorín para lucir su erudición, en este caso oportuna, citando la definición que hace Nietzsche del perfecto estilo literario, el cual consiste no en retorcér la expresión, no en acumular arcaísmos y neologismos, tampoco en lo raro o lo extraño, sino --todo lo contrario-- en moderarse, queriendo "una noble pobreza". Tener menos pero tener lo mejor, y así, como los antiguos griegos, observar esa "manera ligera y suave que esos artistas [los clásicos] tienen para acercarse a lo que hay de más cotidiano y vulgar aparentemente en los vocablos y en los giros". Palabras, en fin, estas de Nietzsche que le habría convenido a Ramón Gómez de la Serna aplicarse más de una vez, porque su estilo no ha sido siempre, ésa es la verdad, todo lo sencillo que Azorín hubiese querido. Quien sin embargo, quizá con ironía, acaba el artículo diciendo: "El dictamen de Nietzsche puede aplicarse a Ramón Gómez de la Serna. Estamos en presencia de un escritor original y fino que con un estilo sobrio, sencillo, nos hace ver el espíritu de las cosas".

Es decir, que para Azorín, Ramón Gómez de la Serna es un escritor original, con un profundo sentido de la realidad y de las cosas; un poeta en prosa, aunque no siempre claro, razón por la que no habría dado todavía (en 1917) la imagen perfecta,

definitiva y clásica de sí mismo.

Mucho tuvo que halagar a Ramón este artículo de Azorín, porque lo reprodujo (como ya sabemos) unos años después en el epílogo de su Libro Nuevo (1920) (4).

En 1921 publica Ramón Toda la historia de la Puerta del Sol, segundo libro suyo (después de El Rastro) de tema específicamente madrileño. Azorín parece que lo ha leído, pero en vez de hacer una crítica y recomendárselo sin más complicaciones a sus lectores de Buenos Aires lo que hace es tomar la excusa de su aparición para escribir una crónica amable y ligera. En este artículo: "Vida española. La Puerta del Sol" (La Prensa, 11 de diciembre de 1921), no demasiado interesante ahora para nosotros, empieza diciendo Azorín que: "Ramón Gómez de la Serna ha publicado una monografía sobre la Puerta del Sol. La ilustran multitud de grabados". Como crítica, desde luego, no es lo mejor de nuestro escritor, porque sigue luego la parte más literaria y libre del artículo y sólo al final, volviendo de nuevo sobre el libro de Ramón, es cuando afirma Azorín que: "Muy útil podrá ser en el extranjero la monografía, tan curiosa, de Gómez de la Serna. Pero Gómez de la Serna, narrador tan circunstanciado de todo lo acaecido en la Puerta del Sol, no ha registrado en sus anales el hecho más peregrino y estupendo ocurrido en la gran plaza. Fue el protagonista don Serafín Baroja, padre del novelista".

Cuenta desde luego esa anécdota, algo extravagante en verdad, para acabar el artículo diciendo: "El humorista yanqui que imaginó un tipo coleccionista de ecos, tuvo un gran rival en el simpático y bondadoso don Serafín Baroja. Y este es el hecho [la anécdota de don Serafín: conseguir quedarse solo, completamente solo, un minuto en la Puerta del Sol] más raro, genial y peregrino, entre tantos hechos memorables, que han ocurrido en la Puerta del Sol. Ramón Gómez de la Serna, admirable humorista,

deplorará seguramente el no haberlo incluido en su historia".

De todos modos, aunque se trata de una reseña muy superficial y como de compromiso, es evidente en este artículo una vez más la simpatía de Azorín por Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, viene también un brevísimo comentario de Azorín que no ha podido dejar de interesarnos. Advierte el escritor que: "El estudio psicológico y social de la Puerta del Sol es largo y complicado. No recuerdo si yo he intentado algo de esto en mi librito *Madrid, sentimental*".

Efectivamente, en el libro de Azorín Madrid. Guía sentimental (1918; reeditado en 1921 en el tomo XXII de las Obras Completas) hay un breve capítulo dedicado a "La Puerta del Sol", trabajo que se había publicado en Blanco y Negro el 22 de marzo de 1914. A su vez, conviene recordarlo, Azorín hace en Madrid. Guía sentimental una bella evocación, más psicológica que costumbrista, de El Rastro --un lugar que, por cierto, Azorín antes que nadie (antes incluso que Ramón) había descubierto para la literatura, en su ya lejana novela La voluntad (1902) (5). Es, por tanto, innegable la anticipación e influencia de Azorín sobre Ramón Gómez de la Serna en este aspecto, aunque todavía algunos críticos piensan que fue al revés, siendo Ramón el que influyó sobre Azorín (6). Desde luego, el madrileñismo poético de uno y de otro, tan diferentes en la intención, tiene numerosos puntos en común --sobre todo si se compara con el madrileñismo castizo y profesional de otros escritores.

El 5 de octubre de 1923 publica Azorín en ABC otro artículo sobre una novela de Ramón Gómez de la Serna: El secreto del acueducto (7). En realidad, se trata más bien de uno de sus "cuentos-crítica" (como los ha definido, certeramente, el profesor Martínez Cachero). Desde luego consigue su propósito Azorín, no otro --lo confiesa-- que llamar la atención de los lectores sobre el nuevo libro de Gómez de la Serna.

"Ramón Gómez de la Serna ha publicado una interesante novela, *El secreto del acueducto*. Leo yo siempre con singular deleite, día por día, cuanto sale de la pluma, ingeniosa y amena, de Ramón Gómez de la Serna. Su libro de ahora es un homenaje rendido al gran monumento. Víctor Hugo, en dos de sus poesías, hizo al acueducto de Segovia el mejor homenaje que se le podía hacer. En la poesía *Granada*, de las *Orientales*, y la titulada *Mi infancia*, en *Odas y baladas*, el gran Hugo regala al acueducto una tercera fila de arcos. Desde Hugo acá, el Acueducto ya no tiene dos ringleras de arcos, sino tres. No podía ser menor que éste el regalo de tan inmenso poeta. Ramón Gómez de la Serna, a su vez, hace del acueducto el elogio más exaltado. Las páginas de greguerías que dedica al monumento, son como el *Cantar de los cantares del Acueducto*. Pocas veces la fantasía de mi querido amigo ha estado tan feliz. Y el libro todo es ingenioso y delicioso. Su protagonista no logra descubrir el secreto famoso. Me he permitido, en esta historieta, urdir una hipótesis sobre ese descubrimiento. Y me daré por satisfecho si llamo la atención de los lectores sobre el libro de Gómez de la Serna".

Efectivamente, aventura en su cuento Azorín una hipótesis sobre el verdadero secreto del acueducto de Segovia. No tenemos tiempo ni espacio para explicar en qué consiste tal secreto, sólo conviene recoger ahora las palabras finales de Azorín en elogio de Ramón Gómez de la Serna, palabras sinceras sin duda (le llama "mi querido amigo", y no, como solía ser habitual en él al referirse a otros escritores, "el ilustre compañero") y que nos confirman, una vez más, el cariño, la admiración y la simpatía de Azorín por su ya entonces confesado discípulo, colaborador y muy pronto biógrafo, Ramón Gómez de la Serna.

En 1928, en el diario La Prensa de Buenos Aires, publica Azorín uno de los —a nuestro juicio— más interesantes trabajos suyos sobre Ramón. Sin embargo, este artículo, con ser tan importante (verá el lector que nos referiremos a él varias veces), no ha sido recogido en libro, ni citado nunca antes por los estudiosos de Azorín, sin duda a causa de la dificultad de encontrar en las hemerotecas españolas una colección completa del diario porteño. Me refiero al ensayo de Azorín titulado "Los escritores nuevos" (22 de julio de 1928) (8).

En realidad, este artículo forma parte de una pequeña serie de dos trabajos sobre las generaciones literarias. El primero de ellos, titulado precisamente así, "Genera-

ciones literarias", apareció en La Prensa el día 15 de julio. El que ahora nos interesa, sólo una semana después. Hace una observación curiosa Azorín, y es que, según él, después de la generación de 1898 ha venido a la literatura española la generación de Pérez de Ayala y de Ortega y Gasset (es decir, la de 1914), y detrás de ésta, "otra a la que da tono y relieve Ramón Gómez de la Serna". Así pues, para Azorín no forma parte Ramón de la generación novecentista (donde se le suele ubicar), sino de otra diferente que no es tampoco, sin embargo, la que hoy llamamos del 27 (no empleará nunca ese marbete Azorín, aunque se refiere a ella, indudablemente): "La más joven, la más nueva, la de Bergamín, Jarnés, Espina, Salinas, Giménez Caballero y otros". Tiene entonces que preguntarse Azorín: "La generación de Gómez de la Serna, ¿quiénes la integran?". Y él mismo responde: "Necesitamos hacer un esfuerzo para recordar otros nombres, salvo el de Miró". Pero Gabriel Miró tampoco es de la generación de Gómez de la Serna, porque "Miró se encuentra en una situación intermedia entre la generación de Ayala y de Gómez de la Serna". Con lo que sólo puede concluir Azorín: "El nombre de Ramón lo llena casi todo en su grupo. [...] Él basta, en realidad, para constituir un momento literario" (9).

Mucho más interesante sin embargo es lo que hace luego Azorín, y es contar-nos con detalle cómo ha seguido él, al principio desde lejos, con preocupación y simpatía después, la evolución de Ramón Gómez de la Serna. Ramón es un escritor tan original como fecundo, eso es innegable. Sin embargo --recuerda Martínez Ruiz--, "no ha sido para él tarea fácil el imponerse al público".

"Hoy se le respeta, se le admira y se le quiere en España; pero ha habido un momento doloroso, de peligro, para Ramón. Y ese instante fue aquél en que el popular escritor pasó de las revistas y periódicos de escasa circulación, de clientela restringida, a la luz de la gran prensa. En los periódicos subalternos se le admiraba; muchos le toleraban a regañadientes; otros fingían aplaudirle. No estorbaba allí, en esas hojas, a

nadie; su originalidad podía, en suma, con más o menos distingos y regateos, ser aceptada. Ramón Gómez de la Serna traía al arte una nueva congruencia. En definitiva, toda innovación literaria es eso: una congruencia que no es la antigua; el artista descubre nuevas relaciones de las cosas; esas relaciones parecen --al principio-- raras, arbitrarias, absurdas; pero poco a poco vamos viendo la verdad profunda, íntima, de la visión del creador. Y en ese instante, cuando llega la aceptación, ya otros artistas están buceando en el misterio de las cosas y nos descubren --¡con qué escándalo siempre!-- originales y profundas relaciones y parentescos en la realidad".

Eso es, justamente, lo que le sucedió a Ramón Gómez de la Serna, pero cuyo lugar de escándalo y de incompreensión por parte del público lector ha ocupado ahora, en 1928, José Bergamín, que "callandito, perseverante, fino, sutil, elegantísimo, escudriñando en el fondo de la realidad" --advierde Martínez Ruiz--, comienza "a mostrar-nos, con una ligera, imperceptible sonrisa, cosas absurdas, originales, no escritas ni conocidas antes". Relación, por cierto, ésta que establece Azorín entre Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, en modo alguno gratuita, si se observa el parecido entre las greguerías de uno y los aforismos intelectuales y líricos del otro.

"El tránsito de Ramón de un público a otro fue realmente trágico, terrible sobremanera; yo presencié --durante meses-- la desazón de unos, el escándalo en otros, la indignación en los más. Y yo me preguntaba: "¿Cómo estas fantasías, estas notas, estos escolios que Ramón pone a la realidad, son ahora como dicen y no son como decían estos mismos condenadores antes? La materia artística es la misma; el autor escribe ahora como hace dos, seis, diez meses. ¿De qué modo el criterio de sus camaradas puede haber variado tan radicalmente?". Es este un punto de historia literaria --en la historia de la literatura española moderna-- de un poderoso interés; la psicología del público, de un público determinado, quedaría esclarecida, dilucidada, si se estudiara detenidamente, con imparcialidad, el caso de Ramón Gómez de la Serna".

Pero no era Azorín la persona más adecuada para hacer ese estudio. Primero, por la evidente y manifiesta simpatía que siente hacia Ramón, y segundo, porque confunde varias cosas nuestro escritor, no siempre exacto y riguroso en lo que dice. Es verdad que hubo un momento, cuando inició Gómez de la Serna su aproximación al gran público, en que recibió las críticas de algunos jóvenes vanguardistas por haber renunciado --supuestamente-- a unos ideales de pureza y de independencia a que antes

siempre se había sentido obligado. Pero es que, además, los lectores corrientes se sorprendieron mucho al encontrar en los periódicos esas raras e inquietantes greguerías. Lo que no entiende Azorín es que mal puede escandalizar aquello que no se conoce, y los primeros trabajos de Ramón aparecieron en una revista --Prometeo-- de circulación muy restringida y eran recogidos luego en unos libros de venta imposible (el propio Ramón los regalaba a los amigos), y que por lo tanto el gran público, pero también los críticos, desconocía casi por completo. El asombro, la indignación de unos y de otros fue entonces --nos parece-- algo bastante lógico. Así pues, con quien tenía que estar molesto Gómez de la Serna no era tanto con los sencillos lectores de periódicos como con algunos de sus antiguos compañeros, que por envidia, cansancio o lo que fuera, negaron a Ramón lo que antes habían alabado en él tantas veces. Eso es lo que le pasó a Ramón cuando quiso ser un escritor para todos y, por cierto, lo que le estaba sucediendo ahora, cuando escribe este artículo, al propio Azorín.

"Aun tratándose de público selectísimo, de literatos y escritores cultos e independientes, el contagio mental, la intersugestión es de una fuerza aterradora. Yo mismo, en mis andanzas de autor dramático, he tenido ocasión de comprobar la falta de independencia de los escritores que, precisamente, alardean de independencia intelectual. Hombres realmente finos, cultos --vuelvo al caso de Ramón--, que hacía tres o cuatro meses, con toda sinceridad, admiraban las greguerías del querido escritor, las juzgaban ahora con distinto criterio. La sugestión intermental --como en el caso de los públicos teatrales-- iba ganando a todos; un ambiente de hostilidad, de desvío al menos, se iba creando en torno al escritor. Causaba escándalo --e indignación-- el ver tan súbita e impensada mudanza en los amigos y compañeros de Ramón".

(Parece que Azorín sigue molesto del sutil "boicot" de los jóvenes al banquete de Pombo en su honor, celebrado en noviembre de 1927 --"boicot" que tuvo también cierta intención contra Ramón.) (10)

Por fortuna --sigue explicando Azorín--, justo en aquel momento de desvío hacia Ramón se puso de moda Gómez de la Serna en el extranjero, donde se le estaba

empezando ya a estudiar y traducir, y no precisamente por parte los críticos y en las editoriales más tradicionales, sino en los ámbitos de la pura vanguardia, los más avanzados e independientes. Con lo que --recuerda nuestro escritor-- sus antiguos amigos y seguidores españoles volvieron todos a proclamar la originalidad e importancia de Ramón. En cualquier caso, nada de esto debe importar a Gómez de la Serna, porque como afirma Azorín:

"Ramón Gómez de la Serna se halla en la plenitud de la vida; es fuerte; no le rinde el desaliento; trabaja con fe, con ardor. Tiene ante sí muchos años de vida y de trabajo. ¿Qué vivencias le reserva todavía el destino? ¿Conocerá todavía adversidades como las pasadas? La vida literaria, como la política, es una sucesión de ascensos y descensos; el que parece caído irremediablemente hoy, es triunfador mañana; tal vez la vida literaria es más terrible que la política. Pero quien tenga independencia ingénita, fervor por el trabajo, pasión por el arte --como tiene Ramón todas estas cualidades-- ¿de qué modo podrá estar definitivamente oscurecido y relegado a un segundo plano?"

No hace falta decir que tales elogios, sinceros sin duda, no son demasiado frecuentes viniendo de Azorín, y resultan por ello doblemente significativos. Sin embargo, está cada vez más claro para nosotros que Azorín sólo en parte ha podido apreciar las innovaciones literarias de Ramón Gómez de la Serna y de los otros escritores jóvenes. En el caso concreto de Ramón, se confirma tal sospecha sólo con ver los títulos de los libros que reseña. Las novelas casi no han existido para él, a excepción de La Nardo, de tema madrileño, y El secreto del acueducto, de asunto segoviano. Tales comentarios son, además, muy superficiales. De mayor interés sin duda para Azorín, pero también más fáciles de leer, son las biografías. Es éste un género (el de las biografías noveladas) que ha preocupado siempre a Azorín, sobre todo en los años finales de la década de los veinte, cuando, paralelamente a la crisis de la novela y los demás géneros narrativos, se puso de moda con fuerza entre los lectores. Muy significativa en este sentido es la aparición, en Espasa-Calpe, de la colección "Vidas españolas del siglo

XIX", con las biografías --por ejemplo-- de Julián Romea y Luis Candelas (por Antonio Espina) y de Castelar y Sor Patrocinio (por Benjamín Jamés), entre otros muchos títulos y autores (11).

Ahora, en diciembre de 1928, al hablar de las "biografías novelescas" menciona sólo de paso Azorín la biografía de Goya por Ramón Gómez de la Serna. Muy interesante sin embargo es lo que dice Azorín sobre lo que son, y cómo deberían ser, estas biografías noveladas. Se trata, a su entender, de conseguir un difícil equilibrio entre ficción y realidad, cosa que muy pocos consiguen. Hay que tener para ello, además de sensibilidad, un gran respeto por la verdad histórica, pero sobre todo conviene poner la imaginación al servicio de la Historia, nunca al revés. El escritor debe saber potenciar a su biografiado. Y, en este sentido, sí parece que gustó a Azorín la biografía de Goya que ha escrito Ramón Gómez de la Serna.

"Dos casas editoriales españolas han seguido, en España, la moda francesa; merecen aplauso las dos. Una de esas casas editoriales, Atenea, reputadísima, pulcra y artista, ha anunciado una larga serie de biografías de españoles; ya se ha publicado la de Goya, por Ramón Gómez de la Serna, libro bellamente impreso, como corresponde al renombre de la casa; vivaz, coloreado, lleno de animación y de vida; sobre la estricta verdad histórica, la fantasía y la sensibilidad de Ramón --tan sutiles y ricas-- han ido bordando un comentario de ingenio y de profundidad. La serie de las biografías anunciada por don Fernando Calleja comienza, pues, con brillantez".

Novela de Gómez de la Serna a la que Azorín ha dedicado no uno, sino dos comentarios, es La Nardo. En estos artículos (el primero de ABC, el segundo de La Prensa) hace Azorín --pero era de esperar-- no exactamente una crítica, sino dos sutiles páginas poéticas. Dos artículos muy bellos y sugerentes sin duda, pero difíciles, casi imposibles de comentar, sin caer en la divagación y la paráfrasis, por el estudioso. Publicados con un mes de diferencia, debieron de escribirse por los mismos días, porque los artículos de Azorín en La Prensa tardaban bastante en llegar a Buenos Aires. Em-

pezamos el comentario por el segundo de ellos, pues el orden no afecta en nada a la idea que Azorín se hizo de esta novela.

Acababa de publicar Félix Bois un libro sobre la vida madrileña en el siglo XVII. Lo ha leído Azorín, y divaga luego, con sutiles pinceladas eruditas, sobre diversas curiosidades literarias y de costumbres. Pero nos interesa ahora sólo el final de la reseña, donde aprovecha para dar un poco de publicidad en la Argentina al nuevo libro de Ramón. Sobre todo, nos parece interesante eso que dice Azorín de que él pasea a veces por Madrid en compañía de Gómez de la Serna.

"No nos cansemos en afirmar lo evidente: Madrid es hoy una de las capitales más bellas y pintorescas de Europa; el Paseo del Prado sigue siendo un hermoso paseo, con su bella fuente de las Cuatro Estaciones. Hace poco daba yo una larga vuelta en compañía de Ramón Gómez de la Serna por lo más castizo de Madrid; Ramón acababa de regresar de una dilatada estancia en el extranjero. Y el agudo escritor me decía que en ninguna parte de Europa había encontrado la fuerza pintoresca de Madrid. Todo lo referente a la parte madrileña que se extiende por las proximidades de la calle de Toledo y la de Embajadores es de un interés extraordinario; todo, es decir, escenas, tipos, casas, vendedores ambulantes, mujeres. Las mujeres del pueblo de Madrid son de una rara distinción natural. Ramón Gómez de la Serna acaba precisamente de publicar una novela en que pinta una de estas muchachitas del pueblo madrileño: "La Nardo". Muchacha que es un dechado de belleza fina y delicada, al par que una inteligencia despierta y penetrante".

Lo que sigue diciendo luego Azorín, aunque de interés para nosotros, no tiene demasiado sentido quizá en un estudio literario riguroso, por lo que remitimos al lector al volumen donde ha sido recogido este trabajo: La amada España (Barcelona, Destino, 1967, págs. 211-217). Además, mucho de lo que ahí se dice lo ha contado ya antes Azorín en el artículo "La Nardo" (Crítica de años cercanos, Madrid, Taurus, 1967, págs. 43-45). Esta otra reseña de la novela de Ramón, aparecida en ABC el 1 de agosto de 1930, es, aunque excesivamente lírico, uno de las más amables artículos de Azorín. Hace el escritor un breve resumen del argumento de la novela y dibuja luego

en unos pocos trazos el atractivo perfil de la protagonista. Todo se reduce a que ha llegado el fin del mundo. Un astro va a chocar contra el planeta, y entonces, como ya nada importa, urge vivir en muy corto espacio de tiempo todo lo que no hemos podido gozar antes. "Todo se desprende de ese encontronazo que no se verifica; *la Nardo* va, de escalón en escalón, hasta el fondo del abismo social. Pero este tránsito sirve al autor para pintarnos todos los ambientes madrileños, del más puro madrileñismo, que la pobre Aurelia va respirando". Y así es como --piensa Azorín-- ha podido escribir Ramón un libro magnífico:

"Algunas de estas páginas son de las mejores que ha escrito Ramón; léanse y tórnense a leer las referentes a los suburbios de la capital; al pintar los terrenos que se extienden por el final de la Ronda de Embajadores, Ramón ha trazado uno de los cuadros más pintorescos, pero más terribles, de su libro y de muchos de sus libros. Esos tipos, que alguna vez hemos visto al pasar, tales como los labrantines vestidos con un traje andrajoso de soldado, traje que les han vendido los soldados que se marchaban con la absoluta; o bien esos hombres con pantalones de pana atados con una cuerda por la rodilla; todos esos tipos los ha descrito Ramón con un color y una fuerza que nos atraen y cautivan. Desde el fondo del foso cantábrico vamos hacia la altura, hacia el centro del primer círculo, en busca de esa muchachita tan blanca, como de nieve, que se mueve entre tales personajes; en las calles de la Esgrima, de la Espada, del Amparo, de la Encomienda; por todas esas calles en que nos ponemos en contacto con lo primario y espontáneo, con el pueblo; pueblo de un vigor y de un color como ningún otro pueblo en Europa. Y eso se ve bien claro en *La Nardo*, la novela grande del gran Ramón" (Años cercanos, pág. 45).

Nos interesaba hacer esta cita porque prueba, en mi opinión de un modo concluyente, que Azorín, a la altura de agosto de 1930, no advierte o no le interesa destacar los aspectos más innovadores (estilo y estructura) de la narrativa de Gómez de la Serna, sino que, por el contrario, se fija sobre todo en los aspectos más realistas y aun tradicionales de la nueva novela de Ramón. La verdad es que el asunto de La Nardo tiene muy poco o nada de original, por lo que Azorín sólo puede recomendar este libro, que tanto parece haberle gustado, por la fuerza de las descripciones de los suburbios de la capital de España y esos personajes tan pintorescos que los habitan. Pero lo mis-

mo hubiera podido decir de, por ejemplo, una novela de Pío Baroja. De todos modos, no hay que olvidar que Azorín, en este momento (es el año del "Nuevo Romanticismo" o de la "literatura de avanzada", como la definió José Díaz Fernández), está muy preocupado él también por lograr una síntesis de técnica literaria moderna y de inquietud social. Es lógico entonces que elogie el realismo de la novela de Ramón y la personalidad de aquellos personajes del pueblo bajo madrileño que tan bien ha sabido dibujar Gómez de la Serna en su novela La Nardo.

Y llegamos por fin al --así lo estimamos-- más interesante artículo que ha dedicado Azorín a uno de los libros de su amigo Ramón: el "Índice de libros nuevos españoles", en La Prensa de Buenos Aires, de fecha 21 de febrero de 1932. Trabajo de una importancia innegable pero nunca citado antes, que nosotros sepamos, en los estudios del vanguardismo azoriniano. El volumen que Azorín tiene ahora entre las manos, Ismos, es un libro fundamental en la bibliografía de las literaturas de vanguardia. Un libro que, antes de nada, ha sorprendido a Azorín por la cantidad de estéticas y movimientos, algunos simultáneos y contradictorios, que han tenido lugar en Europa (y, desde luego, también en España), en sólo unos pocos años. Es un libro que le ha hecho pensar, pues se le hace ahora más evidente que nunca a Azorín, de vuelta ya de sus devaneos vanguardistas, cómo todos esos "ismos" han pasado y no existen ya, porque hoy (1932) no tienen razón de ser. Pero, lo que es más grave, nunca habían tenido demasiado sentido en realidad.

"¡Cuántas escuelas y cuántas estéticas! Al tomar en las manos el libro de Ramón Gómez de la Serna, no podemos menos de lanzar esta exclamación. Muchas escuelas en un tan breve tiempo, cuando tanto se necesita para que, en estética, una tendencia original y fecunda sea creada y arraigue. Repasando el curioso libro de Gómez de la Serna vemos la inanidad y la efemeridad de las cosas literarias del día. De todo esto no quedará apenas nada dentro de algunos años. Escuelas y tendencias que viven un momento --y viven en un medio reducido-- y luego se desvanecen. Un momento han tenido, en un breve círculo de curiosos y de aficionados, cierto predica-

mento; las revistas especiales, es decir, las revistas que no leen más que algunos pocos, han prodigado ditirambos e hipérboles para tales producciones raras y peregrinas. Se ha hecho, por parte de los jóvenes, un motivo de vanagloria el conocer tales obras; se las ha traducido también, acaso. Y pasan unos meses, pasa un año, pasan quizá dos años, y otra teoría, otra escuela viene a reemplazar la que tanto se ponderaba y ensalzaba".

Claro que nada de esto dice Ramón, tan entusiasta siempre de lo nuevo, antes y después, en su libro Ismos, sino que es la reflexión de un desencantado Azorín al ir pasando las páginas del volumen. Para Azorín, esos movimientos han sido sólo teorías. No han logrado llegar a los lectores, sino que han tenido vigencia (que no una vida y eficacia real), pero sólo por esnobismo, entre unos pocos aficionados. Ahora bien, la impresión que nosotros deducimos de esta reseña de Azorín, es que si Ismos le ha parecido un museo de malformaciones estéticas, en cambio ha descubierto en Gómez de la Serna una erudición, una preparación cultural y una capacidad como historiador y como crítico literario, sencillamente extraordinarias, que Azorín no se imaginaba siquiera que las pudiera tener.

"Gómez de la Serna, con un arte especial, del cual sólo él tiene el secreto --secreto de finura y de amenidad-- nos va mostrando, como en un museo de arqueología, las diferentes escuelas, los diversos y raros "ismos" que han hecho que las gentes loen, unas, y ríen, otras. El libro de Gómez de la Serna es un documento de inapreciable valor. Se le lee con el mayor interés. No en balde el autor es uno de nuestros valores positivos. De sus obras no se podrá decir lo que acabamos de afirmar respecto de las obras que representan todos esos "ismos". Las obras de Gómez de la Serna, por su originalidad, por su hondura, por su gracia --gracia, no en el sentido de ingenio, sino en el más superior [de] un hechizo y simpatía--; las obras de Gómez de la Serna, decimos, por todas estas circunstancias, quedarán en la historia de nuestra literatura cuando hayan desaparecido todas estas "bizarrerías", como dicen los franceses, todas estas genialidades, como decimos nosotros".

Queda claro entonces, una vez más, el aprecio, la simpatía y la comprensión de Azorín por la obra de Ramón Gómez de la Serna, un valor real y permanente en la literatura española contemporánea. Y eso que Ramón puede pertenecer, y pertenece de hecho (de ahí la aclaración que Martínez Ruiz se cree obligado a hacer), al espíritu de

esos "ismos" que tan desdeñables parece que le resultan ahora, en 1932, a nuestro escritor. Sin embargo, sabe perfectamente Azorín que no todo han sido ruidos y gestikulaciones. Algunos de los "ismos", no muchos, sí han significado una evolución estética positiva. Y reconoce Azorín, no sabemos si prudente o con una lucidez extraordinaria:

"Sin embargo, seamos justos; seamos historiadores imparciales. No todo lo que estos "ismos" representan será baldío en la historia de la estética; algo habrá contribuido alguna de estas tendencias a la renovación del arte. Y lo aceptaremos con tal que se opere una reacción, que es necesaria y sin la cual el avance exagerado que se había producido será ineficaz. Es decir, que si contra la estética vieja se conduce un ataque enorme e impetuoso, será necesario que, al cabo de cierto tiempo, se vuelva prudentemente atrás, y que al volver atrás, no se ocupe la posición antigua, sino otra un poco más avanzada que la que se ocupaba. Con esto, se habrá adelantado, no lo mucho que se quería por parte de los innovadores, sino algo menos; pero, en cambio, ese algo será cosa positiva y definitiva. Y ése será también el verdadero progreso del arte. Tal es la lección que nos da el bello y curioso libro *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna, el querido y admirado amigo".

No hace falta comentar estas últimas palabras de Azorín, tan claras y sensatas, pero que algunos no han querido entender y ni siquiera escuchar. Palabras que, de todas formas, aciertan a explicar el significado, la intención y el limitado alcance del tan discutido "superrealismo" azoriniano. Porque Azorín se ha propuesto desde luego, no cabe negarlo, ser él también un vanguardista, pero siempre con medida, sin caer en un intelectualismo deshumanizado ni, por supuesto, tampoco en ese provocador mal gusto del que tanto abusaron los dadaístas primero y los surrealistas después, sino proponiendo una difícil síntesis de novedad y de tradición. Equilibrio, síntesis que, desde luego, advierte y reconoce Azorín en las obras de Ramón Gómez de la Serna.

En abril de 1933 encontramos todavía una comentario de Azorín, aunque brevísimo, a un libro de Ramón. Reeditaba entonces Gómez de la Serna un libro antiguo, El Rastro, el cual iba dedicado precisamente, en su primera edición, a Azorín, que quizá

por eso se siente obligado ahora a decir algo, siquiera de un modo rápido y superficial. No tenía apenas espacio Azorín para intentar un estudio serio de El Rastro, y por eso termina su artículo, otro "Índice de libros nuevos españoles" (La Prensa, 9 de abril de 1933), diciendo sólo:

"Nueva edición de *El Rastro*, de Ramón Gómez de la Serna. El Rastro es uno de los lugares más sugestivos de Madrid. No dejéis de visitarlo cuando vengáis a la capital de España. El Rastro es lo típico; lo esencial es la vetustez y el abandono de las cosas. Una visita al Rastro es una visita que se hace a los entresijos de una gran ciudad. Todo lo viejo y arrumbado está aquí. Lo viejo que ha de volver a vivir; lo viejo que espera su palingenesia de las manos de un curioso comprador. Y también puede ser el Rastro un complemento a la lectura de la *Imitación de Cristo*, de aquel autor que no sabemos quién es; pero que es inmortal. La vanidad de todo, se demuestra leyendo la *Imitación* y haciendo una visita al Rastro".

Este párrafo como crítica literaria no vale nada quizá y, sin embargo --¿puede alguien negarlo?--, qué sensibilidad y cuánta verdad en lo que dice. Por otro lado, se entiende que fuese Azorín, y antes que Ramón Gómez de la Serna, el descubridor literario del Rastro. Pero donde uno (Ramón) se dedica a la simpática "palingenesia de las cosas", el otro (Azorín) encontraba un motivo continuado de reflexión y de melancolía, lo que explica sin duda, a pesar de una innegable afinidad estética, su radical diferencia como escritores y hasta como personas.

Desde 1936 apenas encontraremos alguna referencia ya, y muy superficial, por cierto, por parte de Azorín a Ramón Gómez de la Serna. Sabemos que se siguieron escribiendo en los años cuarenta (existen las cartas y los libros dedicados), pero la amistad, por alguna razón no bien precisada, se fue enfriando. Sin embargo, todavía en 1941, se supone que a ruego de Ramón, escribe Azorín un interesante epílogo para el Pombo de Gómez de la Serna --artículo titulado "Los cafés de Madrid" (12)--, y un poco más adelante, en 1943, en un artículo de El Español elogia el libro El Circo. Por su par-

te, en ese mismo año 1943, Ramón compara en trascendencia la obra de Azorín nada menos que con Velázquez y su cuadro de "Las Meninas" (en su biografía de Don Diego Velázquez).

¿Qué pudo suceder para que Ramón, en el "Ex-Libris" de la 3ª edición de su genial biografía de Azorín, criticara duramente a su durante tantos años, ¡medio siglo!, "mayor admiración literaria" y confesado "Maestro" (con mayúscula)?

Porque Ramón Gómez de la Serna ha escrito sobre Azorín, y con mayor generosidad y bastante más extensión que Azorín sobre él, y (casi) siempre muy elogiosamente, en numerosas ocasiones (13).

Como se comprenderá, proceder a un análisis minucioso de todas estas referencias nos llevaría un tiempo y, sobre todo, ocuparía un espacio preciosos ahora para nosotros, de los que por desgracia no podemos disponer. No hay que lamentarlo demasiado. Las relaciones amistosas y literarias de Azorín y Ramón Gómez de la Serna han sido objeto ya de varios estudios. Alguno incluso, aunque de planteamiento crítico discutible, bastante acertado en sus conclusiones y muy sugestivo. (Me estoy refiriendo al capítulo "Azorín y Ramón" del libro de Francisco Umbral Ramón y las vanguardias.) (14) Mucho más serio y documentado es el artículo del profesor Bernard Barrère: "La fidelidad de Ramón Gómez de la Serna a Azorín. De la insolencia al fervor crítico" (15). Este ensayo de Barrère, de un gran valor informativo, nos disculpa además de entrar en algunas cuestiones de matiz que cansarían al lector con un análisis tan inoportuno como en definitiva redundante.

En realidad, la mayor parte de los artículos de Gómez de la Serna sobre Azorín han sido aprovechados luego por Ramón, integrándolos, con leves supresiones y variantes (en algún caso ampliados), en su biografía del escritor, razón por la que no será necesario comentarlos uno por uno. Sí conviene señalar sin embargo el modo y el

lugar en que han sido adaptados a los diferentes capítulos de la, sin duda, más genial (pero también más excesiva y arbitraria) de las biografías de Azorín (16).

Testimonio significativo, pero nunca citado sin embargo por los estudiosos de Azorín y de Ramón, es el que cuenta Julio Gómez de la Serna, uno de los hermanos del inventor de las greguerías:

"Yo le veía llegar --dice-- a nuestra casa [a Ramón] [...] cargado de libros, adquiridos en su mayoría en las llamadas librerías de lance. Sus autores predilectos entonces fueron Ibsen (de quien copió un retrato, colocado tras el cristal de un armario estantería), Poe, Balzac, Stendhal, Baudelaire, Dostoyevski, Verlaine... y entre los españoles, asomando también bajo el cristal de un armario, había un retrato de Azorín, en plena juventud, con melena corta y monóculo, pintado asimismo por Ramón".

Esto sucedía, según Julio Gómez de la Serna (17), hacia 1905. Es curioso, pero no menciona ningún otro escritor español entre las admiraciones literarias del joven Ramón. No es, pues, nada raro que José Camón Aznar haya podido ver "algo azoriniano" en el primer trabajo, "La mentira y la verdad", del primer libro de Ramón: Entrando en fuego (1905).

Sin embargo, sólo unos pocos años más tarde, en su libro (de 1908) Morbideces, encontramos una crítica a Azorín (pero también a Valle-Inclán, e incluso a Baroja). Una crítica, así la definió muchos años después (en 1930) el propio Ramón en el Prólogo a su Azorín, que era sólo la "pedrada de chico de la morería, de la morería que es cada generación adolescente de España". Dijo entonces Ramón que: "Azorín es una edición en octavo menor de la obra in folio de A. France, en cuya traducción libre ha incluido algo de su espíritu y del espíritu castellano; con un arte apelmazado de notario, con una meticulosidad consistente, árida e impersonal, hace el inventario del paisaje, de las cosas y de los gestos" (18).

Después de esta mínima pero acertada (y simbólica) "pedrada", hay que espe-

rar, siempre según Bernard Barrère, hasta los mediados del segundo decenio del siglo, es decir, hasta 1915, para que Ramón reconozca "en su contemporáneo tan vapuleado al escritor revolucionario". "En el verano de 1915, después de un lento acercamiento al maestro alicantino mediante el culto a un común iniciador, Silverio Lanza, Ramón descubre el Mediterráneo en la persona del escritor objeto de su anterior iracundez, descubre esa evidencia de que España tiene un auténtico renovador de la técnica literaria y, por tanto, de la literatura" (Barrère, art. cit., pág. 218).

Pero se confunde Barrère, porque ya sabemos, y por el propio hermano del escritor, que Ramón admiraba a Azorín desde mucho antes de aparecer su primer libro. Olvida además Barrère lo que dice Gómez de la Serna en su Automoribundia (1888-1948). Es innegable que con anterioridad a esa "pedrada", mucho antes, desde luego, del año 1915, conocía y admiraba Ramón la obra de Azorín, un escritor a quien imitaba hasta en pequeños detalles de vestuario y de "atrezzo". No sólo eso, sino que coincide además, deliberada o inconscientemente, con su maestro, en un juvenil sarampión anarquista. Lo ha contado Ramón en el capítulo XXV de su Automoribundia. Fue entonces (hacia 1904) cuando empezó a practicar el dandysmo, a comprar los libros de Proudhon y cuando pedía en la Biblioteca Nacional Las Nacionalidades de Pi y Margall (que, por supuesto, nunca estaba disponible para él. "Está encuadernándose", le decían). Además de frecuentar las librerías de viejo, le pareció conveniente hacerse librero:

"Fuí víctima de ese sarampión anarquista --que no es grave sino en los adultos -- que quiere destruir la casa paterna y España entera, y que les suele entrar a los hijos de las casas sosegadas y confortables.

Me comencé a reunir con unos hombres de extraña catadura --que no sé de dónde salieron ni dónde se metieron después--, y que no sé cómo consentían que tan ingenuo e infantil personaje se reuniese con ellos" (19).

Pero Ramón escarmentó pronto, tras haber sido detenido y citado luego por el juez bajo la acusación de escándalo público. Había ocurrido que figuró Ramón entre quienes habían reventado a gritos un mitín de socialistas y republicanos, los que preparaban entonces su unión. Y todo porque --recuerda Ramón-- "Mis compañeros de oscuro e incomprensible anarquismo tenían un palco alto, donde la consigna disolvente era evitar esa unión por lo que tenía de principio de un futuro gobierno. ¡Qué lejos estaba entonces todo frente popular!" (20).

Por fortuna para Ramón, su padre, figura importante en el Partido Liberal, consiguió que todo quedara olvidado, y no volvió él ya a reunirse más con aquellos seres, los anarquistas:

"Que entonces me di cuenta de que no tenían cara, ni panorama espiritual, ni sentimentalidad, ni ternura alguna, llevando sólo entre ceja y ceja la idea atentatoria y sanguinaria. Gracias que en aquella época, como no estaba aún organizada la anarquía por los especuladores de las fuerzas ciegas, la catastrofidad de aquellos hombres y de los adolescentes como yo pasaba, se desvanecía, no llegaba a cumplir su ciclo tremendo" (Ibidem, pág. 173).

Fue entonces cuando, imitando sin duda a Azorín --reconoce Ramón-- "melancólico --pero ya no frenético-- me volví un monomaniaco literario, me compré una bufanda y un monóculo y me lancé al Madrid del atardecer, ya sin ideales políticos, ya sólo con el sediento ideal del arte" (Ibidem, pág. 174).

No ignoramos lo que de mixtificación, muy conveniente entonces para Ramón (en 1948, preparando su inminente viaje a la España de Franco), pueden tener estas páginas. Es posible que las cosas no sucedieran exactamente en la forma en que las recuerda Gómez de la Serna, sino que su anarquismo juvenil haya durado más y, sobre todo, fuese algo mucho más serio y sincero de lo que ahora quiere reconocer. Sin embargo, lo que está fuera de toda duda es su admiración por Azorín, cuya aristocráti-

ca y desdeñosa "pose" calca sobre la del célebre retrato de Sancha en la cubierta de la primera edición de Los pueblos (1905).

Lo más probable es que Gómez de la Serna empezara a tratar a Azorín en el Ateneo de Madrid, cuya biblioteca frecuentaba Ramón poco después de la muerte de su madre, hacia 1906 y 1907. Porque allí --recuerda en su Automoribundia--, además de aliviar su tristeza, estando solo, tenía "papel a discreción, plumas nuevas, tinta, libros, revistas. Todo el estímulo para patinar y patinar en el aprendizaje". Recuerda, en concreto, cómo "surgía Azorín mudo". En 1908, por cierto, se hizo muy conocido en la casa Ramón, gracias a que "por mi asiduidad con el Ateneo me vi incluido como secretario de la sección de literatura, y salí elegido".

Ya hemos visto que 1908 es también el año de la "pedrada" de Ramón a Azorín en un rincón de Morbideces, motivada sin duda por la conversión de Azorín al maurismo (21). Pero ya en 1912, en una colección de novela corta de quiosco ("El Libro Popular"), acompañando a una novelita de Carmen de Burgos titulada La justicia del mes, es donde hemos encontrado un primer artículo de Gómez de la Serna sobre Azorín. Artículo que sorprende por su extensión y tono apologético, con él se inicia de un modo definitivo el entusiasmo de Gómez de la Serna por quien llamó ya siempre su maestro. (En 1913 Ramón será uno de los más sinceros y activos participantes en el célebre Homenaje a Azorín en los jardines de Aranjuez.)

En este trabajo de 1912 se advierte todavía un tono anarquizante muy del primer Ramón. Así por ejemplo, encuentra en Azorín un secreto de pureza, y por lo tanto de escándalo, que conviene no divulgar para no confundir aún más a los sectarios de uno y de otro signo, a los escritores instalados en un materialismo cómodo y anti-artístico. En realidad, muchas de las cosas que aquí dice Ramón va a repetirlas luego a la

letra en el "Prólogo" de su biografía de Azorín, aunque moderando el tono de algunas afirmaciones y cuidando sobre todo --lo que, desde luego, convenía hacer-- algo más el estilo. Porque ahora, en 1912, empieza diciendo Ramón: "Hay un mundo satisfecho de escribir, que sólo da el espectáculo de arder en sus grasas, en su linfa o en su carroña. Están demasiado persuadidos del hecho de escribir y de mostrarse para que no se sospeche que carecen totalmente de espíritu". Y sigue adelante, con una agresividad que, como suya, está entreverada de lirismo:

"Son infinitos hombrecitos, pero más infinito es el cúmulo de detalles que le halagan. La imprenta entre todos, la imprenta que es suprema como una mujer, que debía ser cruel hasta el espanto, como debía serlo la mujer no dejándose copular por nadie, de no hallar el ser integérrimo y único; la imprenta les da toda su fecundidad, todo su placer y toda su distinción, porque es una prostituta ciega como la hembra, es una prostituta bellísima que debiendo morir estéril, consumida vorazmente por su soltería apasionada, excesiva y violenta, concede su gracia superior a cualquiera siéndose infiel, inferior y enconada del peor modo contra naturaleza".

Mucho hay aquí, sin duda, de los particulares resentimientos y preocupaciones de Ramón. Sin embargo, es verdad que existe ese fondo prostibulario y vacuo de los triunfadores en la mala literatura y sus Academias, pero que --el mismo Ramón lo reconoce-- es el fondo necesario donde se destaca aún más la figura del hombre digno y auténtico, del hombre que permanecerá, ése que escribe los libros que hacen falta: unos libros que no están en blanco como los otros, que no son casas vacías que se sostienen en pie sólo por la pesada inercia de sus materiales. Ese hombre es hoy (1912), para Gómez de la Serna, Azorín. "En medio de esta confusión de cosas invertidas, tan lujosa, tan múltiple, tan gaya de color, tan indiscutible por la fuerza que llega a hacer sobre uno, se manifiestan con imperio, con un imperio extraño, los hombres que permanecerán". No sólo eso, sino que la primera figura además, entre la de aquellos hombres que con absoluta abnegación guardan "el secreto indígena y esencial" es también Azorín.

Empieza lamentando Ramón, que sobre Azorín ha sido él quizá quien ha escrito "la palabra más dura en un momento equívoco de este hombre" (se refiere sin duda a la "pedrada" de Morbideces). Pero Ramón quiere ser justo y comprensivo, y por eso ahora, como Azorín "ha unido su pasado con su presente de nuevo", se merece una reparación. Ramón Gómez de la Serna coincide pues, en este año de 1912, con Ortega y Gasset (que elogiará el último libro de nuestro escritor, Lecturas españolas), en iniciar el rescate de Azorín para la literatura, después de los cuatro años de supuesta "mala vida" de Martínez Ruiz en el Partido Conservador.

Lo que aquí viene a decimos Ramón lo repetirá luego también, muchos años después (1930), en el "Prólogo" de su Azorín, con algunas leves variantes que afectan más al estilo que al contenido. Es decir, que en 1912 su idea de lo que es y significa Azorín está dibujada ya en sus rasgos esenciales, por lo que, para no complicar más las cosas, no comentaremos ahora con detalle este apartado de la biografía del escritor. Se trataba sólo de ver cuándo y por qué se inicia en Ramón, definitivamente, la vuelta de Azorín a su inicial simpatía por el escritor.

Llegamos así a 1913, un año importante en la vida de Azorín y trascendental en la historia de la literatura española contemporánea. El día 23 de noviembre tiene lugar en los jardines de Aranjuez el célebre Homenaje a Azorín. Sin duda, el periódico que con mayor detalle comentó el acto fue La Tribuna, en el que colaboraba un Gómez de la Serna que, regresado ya a su primera devoción azoriniana, se preocupó de que el Homenaje fuese comentado con el espacio, la seriedad y el detalle que por su importancia merecía. Dos grandes páginas recogen la crónica del viaje a Aranjuez y las colaboraciones de Ortega y Gasset, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Pío Baroja, además del discurso de Azorín y un artículo de Gómez de la Serna titulado "Azorín el Mortal". Como sin duda debió de parecerle poco a Ramón, el día siguiente publica en

las páginas de Hoy otro interesante trabajo, titulado sencillamente "Azorín". Conviene leer con atención los dos artículos de Ramón en este año de 1913, porque en su biografía de Azorín, pero casi seguro que por razones de espacio, dedica a la Fiesta en Aranjuez sólo dos páginas, aunque emocionadas y --lo que es extraño en él-- de una belleza seria y contenida.

En "Azorín el Mortal" (artículo cuyo título suele citarse siempre mal), empieza advirtiéndolo Ramón que "Azorín se parece físicamente a su "sí mismo" espiritual. El parecido más difícil de conseguir con propiedad". Algo que había dicho apenas un mes antes Ramón, a mi juicio de un modo mejor y más sencillo, en una serie de "Parecidos" (Hoy, 11 de octubre de 1913): "Azorín se parece a sí mismo, a su espíritu. Ese es el parecido más difícil de alcanzar".

En este trabajo, de un barroquismo que lo hace casi imposible de resumir, evidencia aún Gómez de la Serna ciertos resabios anarquizantes y una superabundancia de intuiciones poéticas que tardará todavía bastante tiempo en moderar, pero sí queda bastante claro que el motivo de su desvío de Azorín no fue otro que la "conversión" del escritor al maurismo, algo que, sin embargo, disculpa ahora Ramón (en cierto modo), pues --según afirma-- Azorín no se contaminó porque cuenta con un "centro inalterable" tan serio como inmovible, y por eso "hasta su apología de Maura fue pictórica, fue un alarde de ductilidad, un alarde lírico sin contaminación interior". Ese centro inalterable de Azorín, "mortal, personal, humano, desinteresado, solitario, campesino", ha sido --explica Ramón-- el "fundamento de todos sus libros".

Muchas cosas dice aquí Gómez de la Serna a propósito de Azorín. Palabras todas de elogio e interesantes sin duda, aunque tan atropelladas que no hay apenas manera de hacerse una idea clara y exacta de lo que en realidad pensaba entonces de la obra de Azorín. Desde luego le entusiasma, encontrando sobre todo en él, además de

un maravilloso y profundo artista, a un hombre de una gran dignidad personal. Le impresionan más que nada a Ramón esa tristeza irremediable que está en el fondo de la obra de Azorín. De todas formas --reconoce Gómez de la Serna--, él no podrá nunca ser imparcial cuando se hable de Azorín, porque:

"Tan recalados estamos de su doctrina, que nos es difícil separarle de nosotros, alejarle, para criticarle. Sólo un acto de afecto, de amistad íntima, de sumisión a su consejo, de cogernos a su brazo y pasear los mismos parajes conmovedores, sólo eso nos sería factible sin dificultad... El resto de lo que con los otros se podría intentar en son de crítica, es en este caso mudez apretada, voluntariosa, densa, espesa de cosas y de palabras llenas de un pudor intransigente".

Sin embargo --insiste y propone Ramón--, "desarraiguemos unas cuantas de estas palabras, con todo el trabajo irresistible que eso nos cueste, porque si eso puede ser superfluo y redundante para nosotros, puede haber quien quiera saber el por qué de nuestro fervor".

Es precisamente el autor de estas líneas sobre las relaciones amistosas y literarias de Azorín y Gómez de la Serna, quien más interés tiene en que explique Ramón de una vez las razones --fácilmente deducibles, sin embargo-- de su fervor azoriniano. Pero, la verdad sea dicha, si hay que agradecer el interés de Gómez de la Serna por desarraigar de su espíritu, como propone, unas cuantas palabras dedicadas a explicar las razones siempre misteriosas de una afinidad y simpatía, hay que lamentar también la poca claridad y, más probablemente, la precipitación con que hubo de escribir entonces estas líneas de homenaje a Azorín. Hay, sin embargo, una frase aquí de Ramón que lo explica todo. Dice Gómez de la Serna: "Azorín es el hombre para el que el mundo visible existe; pero el mundo visible en sus dos esferas, exterior e interior, perfectamente correspondidas entre sí". Y es que Ramón, tan preocupado del alma de las cosas (idea que, recordemos, según Alfonso Reyes estaría en la base y el origen de las

greguerías), sólo en Azorín pudo encontrar una sensibilidad parecida a la suya. Mas en Azorín tiene aquella idea un sentido mucho más profundo y trascendente, siendo la razón de esa tristeza última e irremediable de la obra azoriniana.

"Azorín es el hombre para el que el mundo visible existe; pero el mundo visible en sus dos esferas, exterior e interior, perfectamente correspondidas entre sí. Mundo visible en su doble concepto, porque en el espíritu siempre hay una equivalencia visible de todo, de tal modo, que hasta una mujer ciega y sordomuda, como Elena Keller, ha revelado cómo se hacían visibles en ella las cosas. Eso de la visión entra en la esencia, es la esencia del ser, si se quiere, esencia que en Azorín vive en el tiempo y en el espacio, con una clara consciencia de ellos, una consciencia que pone un pánico y un vértigo profundo en la obra de Azorín, en cuyas páginas, como en las presas de molino, y como en todo útil en que se regulariza un elemento incontenible y excesivo, el agua toma un cariz dramático y sobrecogedor, así en esas páginas el tiempo y el espacio, tan bien conducidos al corazón, se cuelan por él y lo inundan y le abrumen, vagorosamente también".

Palabras, en fin, como de Ramón Gómez de la Serna, no demasiado claras quizá, pero que aciertan a ver en fecha tan temprana como 1913, cuando Ortega y Gasset no había publicado todavía su fundamental ensayo "Azorín o los primores de lo vulgar", que toda la novedad e importancia de la obra de Martínez Ruiz está precisamente en su idea del tiempo –idea que le obsesiona de tal manera que le ha llevado incluso, para salvarlos, a una interiorización de los hombres y de las cosas. Y ésto, advierte Ramón, está de tal modo enraizado en él que lo ha hecho ya desde niño, como prueban las páginas de Las confesiones de un pequeño filósofo, y es la razón en definitiva (pero siempre según Gómez de la Serna, quien concluye de este modo su artículo) de que cuando Azorín repetía ayer –23 de noviembre de 1913– la pregunta de Larra de ¿dónde está España?, "nosotros le miramos a él, porque esta España, que nadie legisla, que nadie concibe, está en él y estaba en Larra, y está en algunos hombres, pobres, desconocidos y acordonados, que tienen el sibarita, el macizo y el pleno dominio de eso que los otros llaman, estúpida y presuntuosamente, su patria o su propiedad..."

Así pues, como hemos visto, para Ramón es Azorín el conquistador definitivo, y

por una necesidad tan generosa como doliente, del paisaje y el espíritu ^míntimo y verdadero de España.

El día 25 de noviembre de 1913, publica en el periódico Hoy otro largo artículo Gómez de la Serna, comentando sus impresiones del Homenaje a Azorín en Aranjuez. Este trabajo, escrito con más calma y menos pretensiones que el anterior, no tiene sin embargo un interés concreto ahora para nosotros, pues apenas aporta nada nuevo a cuanto ya sabemos. Se reduce a glosar la salida de Madrid, la llegada y el banquete en Aranjuez, con el discurso de Azorín y de los otros escritores en la glorieta del Niño de la Espina. "He esperado sentado a mi mesa a que esta evocación del buen día no fuese una cosa de información momentánea y reticente, como pagada y fatalizada sólo por su actualidad". Y, en efecto, las de Ramón son unas impresiones algo melancólicas, advirtiendo quizá en la tristeza y el frío otoñal de aquel día, en el espíritu preocupado y grave de Azorín y de sus amigos (a los que no acompañó, por cierto, ninguna representación oficial y ni siquiera algún curioso o espontáneo), la inutilidad del gesto. Pero hay algo que les compensa de todo, y es haber dado las gracias a Azorín por la belleza y el significado de su obra. Aunque Ramón, fiel a su estilo, prefiere fijarse más en el físico concreto del escritor:

"Azorín bondadoso --con la clara bondad mañanera-- con el rostro abierto y lucido, en una actitud veleidosa y pasmada, con un suave resol en la expresión y como languidecido de músicas, de ecos y de reminiscencias, se parecía más que nunca a Enrique Liberti, organista místico de Amberes, cuyo retrato, de Van Dyck, figura en el Museo del Prado. Azorín, un poco echada hacia atrás la cabeza con ese decaimiento a que mueven ciertas blanduras y ciertos suaves dolores del pensamiento, nos miraba con su blanda y varonil mirada tan afinada, tan corderil, tan conseguida en sus muchas contemplaciones sin envidia, sin rencor y sin ambiciones fanáticas.

En la sencillez de la mañana, y en el momento ensordecedor del andén [...], Azorín era una silueta esbelta, grave, correcta, animosa para todos, haciéndonos presente la resignación más eficaz y más persuasiva. Ningún hombre, ninguno como él, en nuestra Península, ni tan justo, ni tan íntegro, ni tan grave --grave por la agravación

humana y suprema a que hay que llegar para ser perfectamente humanos y españoles ya que somos españoles, y hemos vivido y moriremos aquí, en un absoluto de tiempo y de ocasión".

Palabras que evidencian, creo que fuera de toda duda, el enorme respeto, además de la admiración que siente Gómez de la Serna por Azorín, a quien en 1915 dedicará con dedicatoria impresa, además de todo un capítulo en el interior, su libro El Rastro. Asimismo, el 9 de julio de 1915 encontramos en las páginas de Gil Blas un largo artículo-entrevista de Ramón Gómez de la Serna a Azorín. Es un trabajo importante, lleno de observaciones y de confidencias curiosas, que Ramón sabrá aprovechar, quince años después, incluyéndolo como un capítulo —con algunos retoques— de su biografía del escritor (donde figura, equivocadamente, como una "Entrevista a Azorín en 1916").

En el año 1922 crean Azorín y Ramón, prácticamente solos ellos dos, aunque con éxito, el PEN Club español. Iniciativa generosa que, sin embargo, habría de servir unos años después a Gómez de la Serna para salvar la vida. Si en el otoño de 1936 pudo salir del Madrid republicano fue gracias sólo —recuerda— a que, "como fundador con Azorín del PEN Club en Madrid, mi estratagema fue pedir un pasaporte para asistir al Congreso de los PEN Club, que se celebraba en Buenos Aires" (Automoribundia, pág. 611) (22).

Es, desde luego, a partir de la fundación del PEN Club español cuando se intensifica y hace más sólida la amistad de Azorín con Ramón, colaborando los dos en diferentes ocasiones y actos de homenaje. Así, por ejemplo, el 13 de febrero de 1923 tuvo lugar en Pombo un divertido banquete de fisonomías y trajes de época al que seguramente le hubiera gustado asistir a Azorín, aunque dado el cariz humorístico del acto se limitó a enviar una carta de adhesión que Ramón leyó a los postres. El texto de la

carta, muy poco conocido incluso por los azorinistas, lo reprodujo Ramón muchos años después, en 1941, en su libro Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos:

"Queridos amigos: Al igual que en la amada Francia ha habido pequeños cenáculos pintorescos y capillas extrañas --como la de los hidrópatas--, ustedes mantienen vivo el culto a Pombo. Pombo es 1850, Bretón de los Herreros, los pronunciamentos, Merimée, Estébanez Calderón, Pepa la Banderillera (la amiga de Merimée), Zorrilla, los primeros ferrocarriles, las primeras luces de gas... El recuerdo del trágico fin de Larra estaba todavía vivo. Había una indecisión entre el pasado romántico y el porvenir naturalista. Hoy sean ustedes adoradores de la tradición, pero jamen con toda su alma el porvenir de libertad y de progreso!

En 1850, Bretón decía en su poema "La desvergüenza" que hasta Pombo había comprado vajilla y ensanchado el biombo. Todo se renueva. Pombo ha sufrido, desde ese que indica Bretón, otros remozamientos. Mas ustedes, fieles devotos de la institución fundamental, mantienen un culto por encima de todos los accidentes.

De todo corazón me asocio a sus gratas ceremonias y ritos halagüeños. --AZORÍN.

P. D. : No quisiera que mi carta hiciera surgir una disidencia en la ortodoxia pombiana. Pombo se presta a la exégesis, y la exégesis es madre de la herejía. Para mí, Pombo, desentendiéndome de sus orígenes, representa la transición en la vida española. Otros considerarán que Pombo es Larra puro. El campo está abierto a la discusión. Yo me limito a exponer una idea. AZORÍN" (23).

Muy pronto, sin embargo, el 12 de marzo de 1923, no pudo excusar Azorín su participación y asistencia a otra de aquellas gratas ceremonias pombianas: el banquete en honor de Ramón Gómez de la Serna. Preparado, según parece, por el propio Azorín, constituyó un éxito sin precedentes, comparable sólo en cierto modo (aunque sin su trascendencia) al Homenaje a Azorín en Aranjuez, hacía diez años antes. Porque si la Fiesta a Azorín supuso el relevo generacional de los hombres del 98, representados en Martínez Ruiz, por los hombres de la generación del 14, organizadores del homenaje: Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, José Ortega y Gasset, el banquete de Pombo a Ramón quería ser un acto de reconciliación de los jóvenes vanguardistas y los escritores que iban camino de la Academia --recuérdese que Azorín fue elegido académico justo un año después, en 1924.

Por los mismos días del banquete a Ramón Gómez de la Serna son dos artículos suyos sobre Azorín muy breves y concretos, razón quizá por la que no han sido recuperados luego en la bibliografía de Azorín. Con fecha del 6 de marzo de 1923 es un trabajo en El Sol con el simpático título, muy a la moda entonces, de "El Tut-Ankh-Amen español". Ramón, no sin ironía, compara a Azorín con Lord Carnarvon, el desenterrador de momias, pues Azorín, como el arqueólogo inglés, había descubierto un escritor olvidado, al que muchos incluso daban por muerto: José María Matheu. "Azorín, serio y monocular como un lord, ha encontrado, en una modesta casita de la calle de la Puebla, a un escritor importante y olvidado, a José María Matheu, nuestro Tut-Ankh-Amen". Seguramente, no entendía demasiado bien Ramón cómo Azorín elogiaba ahora (en 1923) a un escritor desconocido de los tiempos de Galdós y asegurando que sus novelas son magníficas. "Las novelas de José María Matheu dormían en los sótanos del silencio, en perfecto estado de conservación; pero escondidas, sin lectores, ignoradas". Bromea incluso Ramón a propósito de una fotografía que se han hecho juntos Azorín y Matheu —la hemos visto también nosotros, y la verdad es que, si no a Lord Carnarvon, junto al sarcófago de Tutankamen, nos parece estar viendo a Stanley junto al doctor Livingstone (véase Azorín, íntegro, de Santiago Riopérez y Milá, pág. 483).

El otro artículo de Ramón, "Azorín, capitán del ejército de salvación" (El Sol, 5 de abril de 1923), es una brevísima página en la que, medio en serio medio en broma, elogia Gómez de la Serna la campaña sanitaria de Azorín en ABC, viéndole como un capitán sin espada del ejército de salvación, inspeccionando por las noches "las esquinas de la vida maleante, aconsejando a esos que ojean la noche con disimulo, que se vuelvan a su casa, llevando de la mano a su casa a esos colegiales que se han escapado sin que los sientan". (A Ramón, conocedor como nadie de la noche madrileña y de sus secretos, de todos esos raros personajes que pululan por las calles y descam-

pados hasta la madrugada, debían de parecerle las admoniciones sanitarias de Azorín tan inocuas como ingenuas.)

Ya explicamos antes que analizar uno por uno todos los artículos de Gómez de la Serna sobre Azorín, además de su magnífica biografía del escritor (con sucesivas y siempre ampliadas reediciones), es algo que no podíamos hacer, dadas las muy razonables limitaciones de espacio que nos hemos impuesto en este trabajo. Por eso pasamos ya, sin pérdida de tiempo, a comentar sucintamente algunos capítulos significativos de este libro, uno de los más importantes y documentados de cuantos se han escrito sobre Azorín. Desde luego el más bello de todos, sólo comparable por su oportunidad y trascendencia, en la hoy enorme bibliografía azoriniana, al ensayo de Ortega y Gasset "Azorín o los primores de lo vulgar".

La biografía de Azorín por Ramón Gómez de la Serna fue escrita --así lo confiesa el propio Ramón--, en un hotel de Estoril, en 1928, justo después de su triunfal viaje a París (24). Pero lo que hace en realidad Gómez de la Serna es aprovechar muchos de los trabajos que ha ido dedicando desde hace años a Azorín, y, escribiendo otros nuevos, confeccionar no sólo una biografía e interpretación (muy personal, desde luego) de la vida y la obra de su maestro, sino un panorama general, muy novedoso entonces, porque apenas se había intentado nada en este sentido, de los inicios de la llamada Generación del 98. Lo que está muy claro cuando se estudia con un cierto detalle esta biografía de Azorín, es:

1º Que Ramón, además de ser un magnífico aunque desbordado, excesivo y original escritor, quiere y admira a su biografiado, y

2º Que se ha documentado a conciencia. Tanto, que es imposible que no le haya ayudado el propio Azorín, proporcionándole cartas, libros, artículos y recortes, ade-

más de hacerle confidencia de una buena cantidad de recuerdos personales. Incluso hemos llegado a suponer que el índice general del libro no es de Ramón, sino que ha sido pensado por el propio Azorín.

La biografía es magnífica. Nada podía entonces, en vida aún el escritor, echarse en falta en ella. Si acaso, hubiéramos preferido en algún momento algo más de claridad y de sencillez, una pausa en la respiración sintáctica de algunos párrafos. Pero el gusto literario de la época (1930) exigía quizá tales excesos de lirismo. En realidad, la biografía entusiasmó entonces prácticamente a todos los críticos, en especial --lógicamente-- a los de vanguardia: Ernesto Giménez Caballero, Guillermo de Torre y José Díaz Fernández. Sobre todo cuando tuvieron ocasión de compararla (y muy pronto, porque inauguró una nueva moda: la de los estudios sobre Azorín) con otras biografías posteriores, mucho más modestas y tradicionales (como las de José Alfonso y Luis Villaronga), e incluso en antipatía (la de Romero Mendoza) (25).

Entre junio de 1927 y junio de 1930 publica Ramón en diversas revistas de vanguardia (por cierto, las más importantes), una serie de ensayos sobre Azorín, quien estaba viviendo precisamente en esos días, desde el proceloso estreno de Brandy, mucho brandy, algunos de los momentos más amargos de su vida como escritor, al ser recibidos con disgusto y aun escándalo sus esfuerzos teatrales de renovación. Gómez de la Serna, parece que como desagravio al Maestro, anuncia entonces su intención de escribir una biografía amplia de Azorín, de la que va adelantando algunos capítulos en publicaciones como La Gaceta Literaria, Revista de Occidente, Síntesis (de Buenos Aires) y un periódico tan serio como El Sol. Todos estos trabajos han sido ajustados luego por Gómez de la Serna a su Azorín, en unos casos eliminando parte del texto y en otros reproduciendo íntegramente aquellas páginas que no pudieron, pero sólo por por razones de espacio, aparecer completas en su día.

El Azorín de Ramón Gómez de la Serna fue publicado, en su primera versión, en Madrid, por la Editorial La Nave, a finales del año 1930. Una segunda edición, corregida y muy aumentada, es la de la Editorial Losada de Buenos Aires, en 1942. Esta edición argentina se volvió a repetir, ampliada con un nuevo apéndice, en 1948. Por fin, en 1957, vuelve a editar Losada la biografía, pero con otro añadido de Ramón, el célebre "Ex-Libris" que se constituye en uno de los ataques más extraños e injustos, sobre todo viniendo de quien viene, a Azorín. Una crítica muy interesante sin embargo (es obligado decirlo), pues no deja quizá de acertar Ramón en algunas de sus últimas y desengañadas observaciones (26).

La biografía de Azorín, una de las más extensas y documentadas de cuantas escribió Ramón, cuenta, en las ediciones que empleamos (1942 y 1957), hasta treinta capítulos no numerados, dedicado cada uno a un aspecto interesante de la vida y la obra de Azorín o de algún otro escritor, precursor o contemporáneo de la Generación del 98 --por ejemplo, Silverio Lanza. Conviene desde luego analizar, siquiera brevemente, el plan y la estructura de la biografía, en verdad muy bien pensada. Por eso es que vamos a seguir, sin más complicaciones, el orden propuesto por Ramón, deteniéndonos en los momentos más destacables y observando cómo ha sabido integrar Gómez de la Serna, en los diferentes capítulos del libro, varios trabajos suyos anteriores. Lo cual no debió de ser nada fácil, pues algunos eran ya bastante antiguos (de 1912 y 1913, es decir, hacía casi veinte años, con las lógicas diferencias ideológicas y de estilo).

La biografía empieza con un "Prólogo" que, por su extensión y contenido, se constituye sin duda en uno de los trabajos claves para entender la deuda espiritual que Ramón Gómez de la Serna había contraído con Martínez Ruiz, pues según afirma des-

de las primeras líneas, "Azorín ha sido mi mayor admiración literaria, así como mi mayor admiración ideológica ha estado dedicada a Ortega y Gasset". Como todo ha de ser cálido y sincero en esta biografía, una obra que desde hace muchos años desaba hacer Ramón, quiere empezar Gómez de la Serna haciendo confesión general, y así, en un acto sincero de contricción, pero adelantándose quizá a los posibles denunciantes, reconoce y advierte Ramón que él también negó una vez --pero sólo una-- a su Maestro (se refiere, una vez más, a aquella crítica que hace de Azorín en su libro Morbideces):

"Sólo hubo un momento en la maraña de la adolescencia en que, iracundo con lo que entonces no comprendí de su veleidad política, me encaré con él en el rincón de una obra. No quiero ocultar esa falla cuando cantó el gallo de una de aquellas madrugadas. Pero a diferencia del que no perdió nada de su fervor por el Maestro, yo sólo fue una vez cuando lo negué, con pedrada de chico de la morería, de la morería que es cada generación adolescente de España" (27).

Algo que no debió de importarle demasiado a Azorín, pues hoy, afirma con orgullo Ramón:

"Hoy al fin puedo realizar la trasposición completa y verídica de su vida, y para eso he contado con su consentimiento, pues he llegado a merecer su trato personal, lo que fue el recóndito deseo ilusorio de mi infancia literaria. Para mí, es pues, esta biografía como haber llegado a poseer la fortuna a que aspiraba, dar publicidad entera a la adivinación de un ser superior y contar sus instantes como contemporáneo suyo" (Ibidem, pág. 7).

Como se ve, Ramón pone toda su capacidad de entusiasmo y todo su talento al servicio de Azorín, al que califica nada menos que de "un ser superior", considerándose muy afortunado por haber merecido la intimidad y la confianza del Maestro. Así, esta época será recordada sólo --profetiza-- por haber sido el tiempo en que vivió Azorín, el más genial y revolucionario de los escritores españoles contemporáneos, de quien Gómez de la Serna se considera su escudero y el mejor cronista posible. Pero no quie-

re reducirse Ramón a trazar una biografía externa, una mera acumulación de títulos y de datos, sino que, dadas sus extraordinarias dotes como biógrafo y como "psicólogo de las cosas" (según lo define el propio Azorín), va a intentar ofrecernos las claves para una comprensión adecuada de la vida y obra de Azorín, no siempre valoradas en toda su profundidad y trascendencia por algunos apresurados y poco imaginativos exégetas.

Tarea —la de una "biografía panda y amplia" de Azorín— que no va a ser nada fácil sin embargo, pues a pesar de la confianza con que le honra el Maestro, y del conocimiento amplio, antiguo y profundo que tiene Ramón de la obra de su escritor preferido, es el arte de Azorín tan delicado y sutil, tan sugerente (pero también contradictorio), que hay que reflexionar y volver mucho sobre él, pensándolo, una y otra vez, desde distintos puntos de vista. Quizás lo mejor sea adoptar la misma actitud de Ramón, la cual consiste en destacar aquéllo que coincide con sus propios intereses y preocupaciones. Así, apenas iniciada la biografía señala Gómez de la Sema (genial definidor del humorismo) la ironía como un elemento fundamental de la obra de Azorín. Una ironía suave y reticente, muy alejada del ingenio fácil en que incurrieran demasiadas veces sus contemporáneos. En realidad, ve Ramón que la ironía le sirve a Azorín para distanciarse y esconderse, para contener con pudor su emotividad excesiva, logrando como nadie, "un arte depurado, escueto y trágico hasta donde la tragedia es austeridad, dignidad y limita ya con la declamación". De todos modos, nada hay seguro cuando pensamos en Azorín, ya que:

"Quizá es incalculable lo dentro de sí mismo que está Azorín, lo triste y transverberado de su arte y lo dueño que es de secretos que no expresa, sino que muestra, vivos en su silencio, en su entonación, en su sordera y en su exclusivismo. [...]"

Su arte enjuto, pantomímico sobre todo, ha hablado por las cosas, por los paisajes, por los efectos de luz y sombra, más que por las palabras; se podría decir que por su expresión por todo lo inerte o lo que tiene una expresión materializada, ha pues-

to en ello esa fuerza que los espiritistas, concentrándose, desenvuelven en el maderamen de las mesas giratorias; ese flúido que impera y que da una lección casi sobrenatural y misteriosa, operando sin elocuencias complicadas" (*Ibíd.*, pág. 8).

Es sorprendente quizá, pero sin duda ha sido Gómez de la Serna (cuya literatura representa en el fondo todo lo contrario: una decidida voluntad de optimismo y de vida) uno de los primeros en advertir "esa riqueza insuperable que es el desconsuelo, ese desconsuelo nobilísimo de que está llena la obra de Azorín". Tristeza cuyo origen, adivina Ramón con perspicacia, está en los largos años que pasó el niño José Martínez Ruiz interno en un colegio de religiosos. Entre las paredes del colegio de Yecla es donde nace --y de ahí su sinceridad-- esa fija y callada rebeldía de Azorín:

"El patio del colegio es patio de primera y dolorosa cárcel para Azorín, pero el mundo tiene muy preparadas sus medidas de encierro, porque sabe que hay muchos niños que quieren rebelarse porque es en la niñez cuando se sienten más infinitas ansias de rebeldía.

Tiene el gesto mejor para quien ha de recoger la suprema versión de la vida; es un *pasmado*.

Es ese chico que no comprenden los profesores nunca y que se reserva y calla y tiene un gesto infulado y superior al que le consiente su aplicación y su éxito en clase.

Azorín se presenta ya como aturdido de realidades, lacónico, empavado, verdadero pasmarote que observa. Allí se hacen en él las entrañas de su cachaza observadora y de su genial ponderación de la realidad" (*Ibíd.*, págs. 8-9).

La prosa de Gómez de la Serna, rápida, nerviosa, entreverada de destellos, gira como un sutil calidoscopio, ofreciéndonos una serie de imágenes distintas de Azorín y alternando, de manera impresionista, los precisos datos biográficos del escritor con las muy personales, y a veces caprichosas, intuiciones del biógrafo. Porque si es verdad, por ejemplo, que Azorín viene a Madrid y su figura tiene desde el principio --lo que llamó mucho la atención-- una elegancia sobria, casi severa, otra cosa es que pueda parecerle a Ramón un seminarista, o aún mejor, un "sacristán y organista de pueblón español, que es de lo más verdadero que se puede ser en la vida, siendo ya un verda-

dero milagro escapar del pueblo hacia mejores avatares sin dejar de ser ambas cosas serias y verdaderas".

Azorín, entonces, pero siempre según Gómez de la Serna, trae de Monóvar a Madrid el verdadero y profundo espíritu de España. Un Madrid frívolo e inconsciente -- empieza a apuntar ya la visión crítica y desolada de 1898--, cuando, así lo denuncia Ramón, "un alma confusa, llena de tópicos y sonsonetes, ofuscaba a la capital de las Españas, que estaba sumida en una niebla de sol y orgullo". Por el contrario, Azorín, con una seriedad desconcertante, viene a la capital con su limitada pero real visión de provinciano, la que, poco a poco, "se va especificando, se va agrandando, y un día llega a ser como sacristán de toda España, con las llaves de sus sacristías y tesoros, completándose la idea con un título --conllevado muchas veces por los sacristanes--, el título de organista máximo" (*Ibíd.*, pág. 9).

Y continúa entonando Ramón, durante páginas y páginas, en este "Prólogo", su fundamental letanía y "credo" azoriniano, con los que va trazando desde diferentes ángulos los sucesivos, y muchas veces contradictorios, perfiles de Azorín. Sin embargo, si de esta manera logra Ramón uno de sus más extraordinarios y sugestivos ensayos biográficos (desde luego el más emocionado y personal), para el crítico resulta algo casi imposible de comentar y de resumir, pues Ramón, escribiendo según le vienen las imágenes, mejor que las ideas, a la cabeza, prefiere dejar todo tal cual, dando al conjunto una sensación de elegante descuido y como de improvisación. No puede extrañar, por tanto, que se sucedan en una misma página (y, a veces, contraviniendo el elemental consejo de Azorín, poniendo las cosas unas dentro de otras), que a una impresión muy personal de la voz de Azorín, o de su rostro hermético e impasible, siga una reflexión sobre su manera de andar, de mirar o de sentarse, para concluir de todo ello (eso sí, con genial pero arbitraria intuición) la filosofía última de su obra. Porque si algo

tiene muy claro Ramón, es la sinceridad y la perfecta correspondencia que hay en Azorín de vida y obra. La una no se entiende sin la otra, pues ocurre que Azorín es el más auténtico, sincero y profundo de todos los escritores españoles de su tiempo. Él --señala Ramón-- "no quiere más hipocresía de referirlo todo a otras personas y a un tiempo neutro y escenificado, que no sea el paladeado del escritor", y por eso ha logrado, insiste Ramón parafraseando a Ortega, "aclarar la vida y señalar su presencia de provinciano viajero, gracias a la persuasión y a la primera prueba de realidad directa del estilo, sin que la novela sea tercera persona entre el lector y el escritor, sino primera persona entre uno y otro" (Ibídem, pág. 10).

En fin, que, como vemos, no se limita Ramón a adornar nuestro escritor con una serie más o menos oportuna y arbitraria de greguerías, sino que llega a proponer las claves de una interpretación muy personal de la obra de Azorín. Otra cosa será que por un extraño sentido del pudor, o quizá, sencillamente, intentando ser fiel Ramón a su propia imagen de humorista, le preocupe disimular la admiración y el respeto casi conmovedor que le inspira Azorín. Pero, justamente por eso, nos sorprende y admira aún más Gómez de la Serna cuando afirma, con orgullo de discípulo mejor que de biógrafo, que "con sólo su maleta gris y ese baúl, este hombre [Azorín] es la historia contemporánea, el alma de su tiempo". Sobre todo, para Ramón es Azorín un ejemplo y modelo a seguir, ese hombre que "se concede él mismo el título de *pequeño filósofo*, título precioso y que no compromete a nada; título modesto, y en el que palpita con fuerza el orgullo sumo de vivir y de sentirse dueño de sí mismo" (pág. 11).

Ésta es, sin duda, la clave de la simpatía y la afinidad de Ramón Gómez de la Serna con Azorín, pues Azorín representa para el autor de las greguerías casi el único escritor español contemporáneo que, de verdad, ha sido un artista profundo y sensible,

preocupado por los seres y las cosas. Azorín resulta por lo tanto un escritor español y, a la vez, europeo, pudiéndosele poner a la misma altura de, por ejemplo --lo dice Ramón--, Baudelaire. Advierte desde luego Gómez de la Serna, otro preocupado por el paso del tiempo, cómo éste es, justamente, el tema central de la obra de Azorín. Pero mientras Ramón se propone hablar no en abstracto, sino muy en concreto, aunque con delicadeza y sin dramatismo de los muertos, en cambio:

"Azorín encara el mundo con justeza admirable, y como descubre también su tiempo, comprende los descubrimientos de otros tiempos, tanto que se podría decir que descubre bellezas dormitadas, emocionando con las adquisiciones de los muertos. Azorín avizora reunido lo nuevo y lo antiguo --¡no es nada realizar esa acción entre millones y millones de almas ciegas!--, y así adquiere el valor de lo raro, de lo inencontrable, de lo que tiene resplandor propio" (ibídem, págs. 11-12).

Ramón y Azorín quieren una sola y misma cosa en realidad, y es hacer vivir de nuevo en el presente algo (o alguien) del pasado. Pero donde Ramón toma un objeto curioso, perdido en ese limbo madrileño que es el Rastro, Azorín hace lo propio, con afecto y con ternura, con un escritor olvidado en un ángulo oscuro del desván literario. Así, concluye Ramón, es como el desconsolado Azorín, "con la sencillez con que se descubre lo que estaba dentro de los ojos, encuentra el contento de ir viviendo según el ritmo breve del corazón" (pág. 13). Y es ahora, pero repitiendo en el fondo la teoría de Ortega y Gasset sobre Azorín, cuando Ramón alcanza los mejores momentos en su interpretación de la obra del escritor:

"El afán de Azorín, el bataneo constante de su angustia, es porque quiere verse retrospectivo en lo futuro, avanzar cien, doscientos, mil años, para verse viejo en lo pasado, reconocible en lo pretérito, probando la térmica de la inmortalidad.

Lo que tiene de místico español en el fondo de su ser es lo que alimenta esa obsesión y hace que sus ojos den vueltas en su órbita.

Siente como nadie el vacío que ha de quedar tras sí.

¿Quién abrirá esta puerta? ¿Quién se asomará a esta ventana? ¿Quién, dentro de cien, doscientos, mil años, se sentará en este sillón de piedra desde el que ve tan bella puesta de sol?

Ha vivido, sin perder nunca su hora actual, horas diferentes y profundas, y, mientras las vivía, ha ido anotándolas en la pauta para que también nosotros las viviésemos.

También ha vivido vidas diferentes en un ejercicio de vocación más estrechamente ligado a la vida que el ejercido por escritores anteriores. Así hemos vivido la vida del anacalo, del apañador, de un sabio que retrata Vives, de esos escritores españoles tan singulares como Carlos Rubio y que viven en una infinita desidia. Azorín, en todas estas realizaciones, tomaba a la realidad más en su mano que nadie, era más directo su dominio" (*Ibidem*, pág. 13).

Aunque no muy original, hay que conceder al menos a Ramón, en su exposición de las ideas de Ortega sobre Azorín (ideas a las que, de un modo u otro, y sirva esto en su descargo, nos remitimos siempre para repetirlas, o, en el mejor de los casos, matizarlas, todos los estudiosos de Martínez Ruiz), una capacidad muy notable de persuasión, tal es el entusiasmo sincero de tantas intuiciones líricas con las que va construyendo, desarrollando más bien, en libre asociación de ideas, el discurso introductorio a su biografía de Azorín. Este discurso, uno de los capítulos fundamentales del libro, y por ello nos ha parecido conveniente demorarnos en su análisis, va ofreciendo página a página, greguería tras greguería más bien, una serie de muy personales ideas que merece la pena desarrollar. Así, por ejemplo, resulta sorprendente que sea precisamente Ramón (a quien se ha acusado con excesivo rigor y frecuencia de superficial) el que haya escrito de Azorín: "A vueltas con el tiempo le busca el revés, y todo en su obra está impregnado de tiempo, intentando ya esa identificación de espacio y tiempo, que es la más develadora doctrina actual" (se refiere Ramón a la teoría de la relatividad de Einstein).

Mucho más interesante y revelador sin embargo para nosotros, es que Ramón encuentre en una obra reciente de Azorín, cabe imaginar con cuánta emoción y orgullo, un intento de greguería:

"Las estrellas son su escape supremo, y son la esencia poética de su obra, la mirada a lo alto que lanza en medio de la amargura del pasar.

Ese afán suyo por las estrellas que se tallan en la tierra, ha llegado en su última producción dramática, *Comedia del arte*, a saturar toda la obra con una sola frase, que dice frente al lucero de la mañana un personaje de la comedia. "¿Verdad que parece una bolita llena de agua viva?" (*Ibíd.*, págs. 14-15).

Es muy difícil, casi imposible, proceder a desmontar esa serie de "estrellas talladas en la tierra", es decir, de greguerías y raros pensamientos que es la preciosa biografía de Azorín por Ramón Gómez de la Serna. Uno de los libros más importantes de su autor y, a pesar del tiempo transcurrido desde su aparición (en 1930, hace casi setenta años), todavía útil y sugerente, lleno de datos interesantes para quien quiera aproximarse a la vida y la obra de José Martínez Ruiz. Pues, por una parte, si Ramón se manifiesta aquí más ramoniano que nunca (es cierto que el libro fatiga y confunde a veces, bajo el peso de tantas divagaciones y lirismos), por otro lado la biografía está magníficamente pensada y estructurada, siendo evidente para cualquiera, pero más aún para quienes conocen el estado de los estudios azorinianos antes de la década de los cuarenta, que Ramón ha tenido la seriedad de documentarse, habiendo leído bastantes libros y papeles viejos --sobre todo los que pudieran contener datos referidos a la infancia y juventud de Azorín y sus inicios en el periodismo. Sin embargo, antes de pasar a analizar la estructura de la biografía y cuáles fueron los materiales que pudo utilizar Gómez de la Serna para escribirla, nos detendremos todavía un poco en el Prólogo del libro, sin duda una de las páginas claves de cuantas dedica Ramón a explicar su devoción antigua por Azorín.

La aparición de Azorín en la literatura supuso --al menos para Gómez de la Serna-- un deslumbramiento seguido de una crisis, porque comprendió de pronto Ramón la falsedad de muchas estampas literarias. Azorín, en cambio, no está interesado en contar, sino que quiere transmitir a los lectores su emoción de los lugares, los seres y las cosas. Antes de Azorín, confiesa de sí mismo Ramón, "buscábamos aún grandes

temas de novela de palacios e historias, y lo que más impresionaba a nuestra infancia eran los grandes asuntos de la vida, lo que aspirábamos a atrapar mirando por la puerta entreabierta de las puertas traseras de los jardines sombríos de la aristocracia, grandes puertas de hierro con la verja muy alta" (pág. 15). Pero gracias a Azorín es cuando Ramón madura de pronto, advirtiéndole que lo que en realidad interesa no son los grandes asuntos de la vida, sino lo que está dentro de las cosas cotidianas.

Azorín, en los años finales del siglo, es el único que asiste callado a esas tertulias en donde todo se confunde y "lo literario se mezcla a otros conceptos petardistas, fatuos, que lo hibridan". Aunque Azorín --escribe con admiración Ramón, que sabe lo difícil que es guardarse puro y libre en la atmósfera densa de las tertulias--, "Azorín no mezcla su ideal, no entra en las altiveces y snobismos en que el grupo se mueve. Él es austero, recto y está ordenado literato". Por eso, "cuando todos tienen cierto frenesí de vanidad de grupo y redacción, Azorín se torna solo a su camino, y vuelve a su austeridad".

Sigue adelante Ramón destacando el perfil limpio y neto de Azorín sobre el fondo borroso de la bohemia falsamente literaria. Los elogios que dedica a su escritor preferido son impresionantes. Todo es ahora, para Ramón, perfecto, ejemplar, honrado, puro y lógico en Azorín. A todo le encuentra una explicación o disculpa. Así, por ejemplo, si hubo un momento --muy al principio-- en que pareció que Pío Baroja iba a adelantarse a Martínez Ruiz, fue porque Azorín estaba más dentro de sí mismo y no tenía prisa en llegar a ninguna parte ni en decir a medias lo que sólo él iba a saber decir bien y de una vez. Azorín es por lo tanto, siempre según Ramón, un hombre superior y modelico, el verdadero definidor y testigo de su época. No sólo eso, sino que ha sido Azorín, en última instancia, el responsable de que Gómez de la Serna encontrara su vocación verdadera de escritor, sugiriéndole incluso la dirección posible de su obra. Pero si

hay algo que Ramón admira sobre todo en Azorín, además de la seriedad y la constancia, es su fuerte sentido de independencia.

"Esa cosa insana y vesánica que hay en casi todo talento español, no está en Azorín.

Sigue su camino ahondándose, procurando hacer justicia, benevolente en los descansos.

Acompaña a veces a los tracamundanos, pero no se le pega nada de ellos.

No suele contestar a ningún insulto, viviendo como en nubes de sí mismo, en casas de profundo interior, sordo a toda la enemistad ambiente.

Azorín tiene más amarrado su ideal y, además, es más bondadoso que sus contemporáneos.

Es el amigo silencioso al que le es grata la compañía con los otros, pero que no toma parte en sus fugacidades de intención.

Él tiene un destino literario, y los otros, en las peñas de la bohemiada, apenas saben lo que quieren, ni lo sabrán nunca.

Tienen talento, desean divertir los días, suben unos y otros a los desvanes que se prestan para pasar la tarde y allí pasan revista a todo lo posible y realizable.

Azorín, mientras, halla la ley de su constancia intelectual.

Otros importan, escogen, encuentran, se pierden, vuelven a encontrar. Azorín, no. Desde el principio halló una ley de sí mismo variada en sus aspectos, pero con paso y vereda segura en su continuidad" (Ibídem, pág. 16)

Es infinito el número de pensamientos, reflexiones y greguerías con que va dibujando Ramón su muy personal (y mucho más profundo de lo que a primera vista parece) retrato-caricatura de Azorín. Trabajo que tiene desde luego un puesto de honor, a mi juicio el primero, por encima incluso de la mucho más citada biografía de Valle-Inclán, en la galería ramoniana de hombres ilustres. Porque si el libro que dedicó al autor de las Sonatas se sostiene en pie sobre todo por la genialidad de las anécdotas recogidas, la biografía de Azorín es un trabajo mucho más documentado, ambicioso, serio y trascendente, tanto por su intención y planteamiento como por la oportunidad demostrada en el año de su aparición --1930, justo cuando Azorín concluía su discutida "sección de superrealismo" y entraba ya en la última etapa de su vida como escritor.

Pero pasemos a ver ya, de un modo demasiado rápido y esquemático, por desgracia, cómo articula y ha estructurado Gómez de la Serna esta fundamental biografía

suya de Azorín.

Ramón (pero lo avisamos al principio) no hace otra cosa en realidad que aprovechar *prácticamente todos los artículos, ensayos y entrevistas* que ha escrito sobre Azorín a lo largo de veinte años. Dadas las peculiares características de su estilo, ha sido ahora relativamente fácil para él, ampliando algunos trabajos, recortando otros y escribiendo varios nuevos, presentar un sugestivo itinerario vital azoriniano. Sin embargo, el problema para Ramón consiste en que como su lenguaje es muy libre e impresionista, estaba obligado a pensar muy bien qué artículos podían caber en la biografía, y, sobre todo, cómo debían ser ordenados, explicándose los unos a los otros pero sin perder ese aspecto suelto y como de *poética improvisación que es uno de los atractivos* de la prosa de Gómez de la Serna.

Ahora bien, como Ramón no es un erudito, y ni siquiera un simple coleccionista de los libros y artículos de Azorín, sino un poeta, un creador, no quiere limitarse a hacer una biografía meramente histórica de Martínez Ruiz, sino que va a ofrecernos las claves de su *visión personal de la psicología del escritor*. Así es como puede suceder (y sucede, de hecho, varias veces, tales son su fervor y admiración) que los elogios abunden más de lo conveniente, quedando en un segundo lugar el dato preciso y la cita literal. Porque Ramón, urgido sin duda por los editores, o descentrado a causa de su propio entusiasmo, equivoca más de una vez (aunque mucho menos de lo que cabía esperar) la fecha y el lugar exacto de publicación de un artículo e incluso el título de un libro. Ésto, unido a un estilo inmoderado, excesivamente poético y amplificador, es casi lo único que se puede poner en el "Debe" de la biografía de Ramón. En el "Haber", sea suficiente decir que todavía hoy se considera este libro una de las mejores, desde luego la más bellamente escrita, de todas (y no son pocas) las biografías de Azorín.

Uno de los grandes aciertos del libro es el cuidado que ha tenido Gómez de la

Serna de que no fuese un trabajo dedicado sólo a Azorín. Por eso es, pero consecuen-
te con su idea de que Azorín fue el hombre, el escritor que justifica y da explicación a
toda una época de la vida y las letras españolas, que ha creído conveniente poner Ra-
món en su Azorín, y no sólo para evitar la posible monotonía, sino estratégica y calcu-
ladamente, algunos capítulos sobre los otros escritores de la generación del 98. Así,
vienen aquí breves pero muy interesantes perfiles de Valle-Inclán, Baroja, Maeztu, Ga-
nivet y un raro precursor: Silverio Lanza.

El libro se articula, en su edición corregida y ampliada, casi definitiva (1942), en
treinta capítulos de diferente importancia y extensión, más un Prólogo al que ya hemos
hecho referencia. Todavía en la reedición de 1948 quiso poner Ramón un elogioso "A-
ñadido final", y por último, en 1957, ese insospechado y desabrido "Ex-Libris" que, por
ser casi lo último que Ramón escribió sobre Azorín, resulta de un doble interés y preo-
cupación para nosotros (28). Sin embargo, antes de comentar ese añadido y la nega-
ción final de Gómez de la Serna, vamos a ver, muy rápidamente desde luego, algunos
detalles del estudio biográfico de Azorín.

Ya advertimos arriba que, para Gómez de la Serna, Azorín ha sido durante mu-
chos años (sobre todo al principio de su carrera como escritor) una obsesión, cuando
todo lo refería a Azorín y todo lo explicaba en clave azoriniana. Azorín significa pues
para Ramón —él mismo lo confiesa--, nada menos que el escritor que emocionó las ini-
ciales jornadas de su vocación literaria. Por eso no puede extrañar demasiado que Gó-
mez de la Serna se detenga, desproporcionadamente quizá, en comparación con lo
que ha sido después la larga vida y muy extensa obra de Martínez Ruiz, en los años de
la juventud y en los primeros libros de Azorín. No debe extrañarnos en absoluto, por-
que para Ramón el Azorín perfecto y clásico, el Azorín inolvidable, no es el "superrea-

lista" (como alguien hubiera podido pensar), sino el de las primeras novelas y crónicas viajeras, el Azorín de 1905, año de su consagración y celebridad como escritor.

Fijándonos por ejemplo en el capítulo titulado "Primera edad", donde después del "Prólogo" pasa Ramón a la biografía propiamente dicha, se advierte que conoce perfectamente, con seriedad insospechada en él, bastantes datos sobre la niñez y los antecedentes familiares y sociales de Azorín. Habla incluso de un abuelo, el filósofo García Soriano, citando unas páginas de su libro El Contestador a una carta. Sabe también Ramón que un antepasado de la madre de Azorín fue familiar del Santo Oficio, es decir, que pertenecía a la Inquisición, lo que prueba su limpieza de sangre. Sigue adelante Gómez de la Serna, sorprendiéndonos con una rara erudición azoriniana. Pero pronto damos con la clave de todo: Azorín ha ayudado a Gómez de la Serna. Refiriéndose a Pascual Verdú, un personaje de la novela Antonio Azorín, advierte Ramón que "Pascual Verdú, en la confidencia que Azorín me ha hecho de quiénes fueron algunos personajes de sus obras, resulta ser D. Miguel Amado y Maestre". Así se explica que conozca tan bien Ramón, al menos en sus líneas generales, el itinerario político y literario de Azorín antes de venir a Madrid, su fastidio por los estudios de Derecho, el viaje de Martínez Ruiz a Salamanca para entrevistarse con Dorado Montero, etc. y etc.

En el capítulo siguiente, titulado "Azorín en Madrid", reproduce Ramón partes del folleto --rarísimo, porque la autoridad recogió la edición-- Charivari. Si pertenecía a Gómez de la Serna, demuestra la existencia de un personal archivo azoriniano. Si, en cambio, se lo prestó Azorín (como suponemos), es toda una prueba de confianza. Pero aún hay más, porque en el apartado siguiente --"El espaldarazo"--, donde habla de la temprana simpatía que hacia Martínez Ruiz manifestó Clarín, no sólo copia Ramón los "paliques" que Leopoldo Alas dedicó al joven anarquista, sino que también publica, y es detalle de un interés extraordinario, algunos fragmentos de las cartas manuscritas

de Clarín a Martínez Ruiz, de las que Gómez de la Serna, por cierto, muy azoriniana-mente, observa el color del papel y hasta el sobre con la dirección y un sello de Alfonso XIII, niño.

Tiene también el acierto Ramón, en otro capítulo, de evocar el "Aire del 98". Recurre para ello a un expediente sencillo, además de inequívocamente azoriniano: pedir en una Biblioteca la colección de un periódico de la época. Así es como se enterará Ramón, treinta años después, del precio del pan en 1898, de los crímenes pasionales cometidos, de los estrenos teatrales, del envío de tropas y de barcos. Primores, en fin, de lo vulgar, mucho más significativos que la retórica y pesada erudición de los libros de Historia. Pero, sobre todo, evoca Gómez de la Serna su emoción de aquellos días, su misteriosa adivinación infantil del Desastre.

Nada de cuanto vamos diciendo es gratuito. Sólo se intenta probar el cuidado, el respeto, la admiración y aun el fervor con que ha querido construir Ramón, aunque sin dejar de ser fiel a su manera literaria de siempre, entre poética y humorística, desordenada en apariencia, pero con una profunda unidad de espíritu, su homenaje y biografía de Azorín. Porque este libro es más, mucho más que una buena biografía de su escritor preferido. En mi opinión, estamos ante uno de los títulos clave de Ramón, sin duda uno de los que mejor explican las inquietudes, preferencias, simpatías y antipatías de Gómez de la Serna. En realidad, Ramón reconoce su deuda con los hombres del 98, quienes, como él después, quisieron cambiar el signo de la literatura y la sociedad española de principios de siglo.

Ramón aborrece los escritores realistas que, en su opinión, no han influido nada o muy poco en la Generación de 1898, la cual admira en cambio algunos "raros" y fracasados españoles (Pompeyo Gener, Silverio Lanza) y extranjeros célebres (Gautier, Barbey de Aureville, Poe, Baudelaire). Estos son, justamente, los escritores que

entusiasman a Ramón, cuyos inicios literarios se ubican en el último Modernismo. En cambio, del grupo noventayochista sus preferidos son Azorín y Valle-Inclán (los más escritores), también Pío Baroja, frente a los "ideólogos" Ganivet y Maeztu, que le importan sin embargo por su noble preocupación española. Una preocupación que existía también en Ramón (otra de las razones de su interés por Azorín), pero que él ha preferido obviar en su obra, dado el tratamiento superior del tema en Unamuno, Baroja, Azorín y Ortega y Gasset. Ramón prefiere atender sólo a la literatura. Y si hay algo que es admirable en Azorín, es justamente éso, la literatura —expresión de su exquisita y doliente sensibilidad, que tanto ha impresionado a Gómez de la Serna.

Otra cosa es lo que Ramón haya podido pensar de la actitud vital y política de Azorín. En realidad, aunque sus obras descubren una misma exigente tensión poética, no puede haber quizá, por lo que se refiere al carácter y actitud ante la vida, dos personas tan distintas y aun opuestas entre sí como Azorín y Gómez de la Serna. Azorín, por ejemplo, abomina de las tertulias de café (prefiere frecuentar las librerías de viejo); no comprende el humorismo gratuito; detesta la literatura erótica; no bebe ni fuma, no traspasa. Serio y profundo, triste, poco afectuoso (en apariencia), es hombre de una sola mujer --"imperseguidor de las raudas féminas", le define Ramón. Por lo que se refiere a la literatura, propone siempre la máxima pulcritud y sencillez expresiva, el tono gris y discreto. Frente la genialidad desatada y sus excesos, ha preferido siempre Azorín, más clásico que romántico, la emoción contenida, la sinceridad y el intimismo. Pero ahí sí que podemos descubrir cierta interesante afinidad entre Azorín y Ramón Gómez de la Serna, confesado discípulo de nuestro escritor.

Ramón, lo mismo que Azorín, está obsesionado con el paso del tiempo y el destino perecedero de todas las cosas, grandes y pequeñas. Mas donde Azorín logra su elevación y trascendencia eliminando todo lo accesorio, Ramón prefiere animarlas

por medio del humorismo y la metáfora, logrando así una visión muy personal, inédita e insospechada de la realidad. Azorín, por tanto, eleva las cosas, los seres y los paisajes (todo es uno y lo mismo) a un presente luminoso y sereno, estático y fuera del tiempo, mientras que Ramón, con un sentido de juego, se atreve a mayores riesgos (de ahí sus frecuentes caídas, pero también los deslumbrantes logros). Por eso acabará añadiendo a la tercera edición americana de su Azorín ese terrible "Ex-Libris" donde, a la vuelta de tantos años, denuncia (pero quizá por otras razones mezquinas e inconfesadas) todo lo que Azorín tiene como persona, y, lo que es más interesante, en su literatura, de retórico y desvitalizado.

Ramón, con este "Ex-Libris", datado en diciembre de 1954 (la tercera edición de su biografía de Azorín, donde se incluye, se publicará el 15 de julio de 1957), consigue desde luego sorprendernos, sobre todo si se comparan esas últimas palabras con el largo "Añadido Final" a la anterior edición del libro, con un añadido fechado en febrero de 1948, en preparación sin duda de su inminente viaje a España, el primero después de la guerra civil. (No se olvide que, aunque con matices, Azorín fue uno de los escritores más premiados y reconocidos por el régimen de Franco.)

Empieza advirtiéndolo Ramón, consciente sin duda del fuerte contraste entre las cinco páginas del "Ex-Libris" y las doscientas cincuenta páginas anteriores de su exaltación biográfica del escritor, que ya en 1948 creyó llegado el momento de decir toda la verdad sobre Azorín. En efecto, aunque el elogio fue entonces tan sincero como entusiasta, dejaba entrever aquí y allá Gómez de la Serna algunos leves reproches y reticencias. No debe sorprendernos demasiado, porque no hace Ramón otra cosa en realidad que denunciar, no algo que se le ha revelado ahora de pronto, sino que él ha venido notando (y disculpando) en Azorín desde el principio.

¿Qué es lo que le sucede a Ramón? Pues, sencillamente, según Santiago Rio-

pérez y Milá (29), que acababa de recibir Azorín un premio de medio millón de pesetas, habiendo merecido otro igual unos años antes, y que Gómez de la Serna, cuya situación económica era poco o nada desahogada (además de habersele empezado a manifestar los primeros síntomas de la enfermedad de que moriría sólo unos años después), confiaba en haber sido él el beneficiado, y de hecho, hubo apoyos y peticiones apremiantes en ese sentido. El premio de la Banca March era en realidad la última esperanza de Ramón, y le pareció sin duda una broma del Destino que se lo dieran a su querido Maestro Azorín, en bastante mejor situación. Esto explica perfectamente el desolador "Ex-Libris", descubriéndonos sin embargo en Gómez de la Serna un fondo de rencor y de sospecha que no se concilia fácilmente con el poético humorismo de su obra.

Desde Buenos Aires, Ramón no ha dejado en ningún momento de pensar en Azorín. Es más, le ha seguido escribiendo y enviando libros con cariñosas dedicatorias, además de leer todos los artículos que publicaba en la prensa española y americana. Pero, sobre todo (aunque es lógico, tratándose Ramón del mejor biógrafo y cronista de Azorín), ha tenido mucho interés en los libros de memorias del escritor, donde aporta, precisa y amplía Azorín muchos datos de un interés fundamental para la comprensión de su vida y su obra. Ramón ha leído con atención y aprovechamiento esos libros, y aunque algo decepcionado, quizá porque en ninguno de ellos se tiene un recuerdo para él, prefiriendo evocar Azorín sus tiempos de estudiante en Valencia, la llegada a Madrid, con los difíciles inicios en el periodismo y el trato con los hombres de la Generación del 98, satisface a Gómez de la Serna poder comprobar que su biografía de Azorín es válida todavía, que no anduvo él errado --todo lo contrario-- en su interpretación de la personalidad del escritor. Y eso, a pesar de que con Azorín hay que estar siempre alerta, porque ninguna visión es completa y definitiva, sino sólo la penúlti-

ma, pues incluso "su autobiografía es una escapada, un vago recordar en que se alude a sí mismo en tercera persona o en X como si quisiera no haber existido sabiendo ya con fijeza que todos saben quién es". Azorín no se entrega a nadie fácilmente, tiene un extraño pudor de sí mismo, y por eso lamenta Gómez de la Serna el absurdo de que "mi lucha de biografiador con él —y lo ha sido siempre— es asirle, asirle por fin, decir "é- se es" y que no se escabulla al señalarle".

Sí, ya en el "Añadido Final" (anterior al "Ex-Libris") se advierte la tristeza de Ramón, tan afectuoso y espontáneo, tan generoso siempre con su escritor favorito, ante el carácter frío, distante y hermético de Azorín. Sin embargo, cree Ramón que es fácil seguir la dirección de su pensamiento, porque "Azorín es cada vez más él mismo [...], porque hay una línea de ideal literario que le hace él mismo, con esa lucidez con que se enciende el hombre y sus paisajes". Y tanto, que llega a reconocer Ramón:

"Cada vez gana [Azorín] más y mejor el ritmo espiritual del hombre que se muere pero que no se morirá. Se le ve solazarse en la inmortalidad de su alma, arriesgarse en todos sentidos con una seguridad sonriente.

Es el escritor actual que más domina el misterio del alma en su relación con el alrededor y consigo mismo. Tiempo, espacio y espíritu" (Ibíd., pág. 235).

Y vuelven a sucederse en estas páginas de Gómez de la Serna, tan sugerentes, los diversos perfiles de Azorín, evocado ahora en la distancia como el hombre que dió fondo y sentido a toda una época, y por eso es que le seguía y buscaba siempre el joven Ramón, como para tomar fuerzas "del escritor más lleno de certeza de mi tiempo".

"Era como su superstición, como una sombra exorcizadora que hasta allí llegaba, algo servía para sacar los demonios de la monotonía a un aprendiz de escritor en momentos en que la tristura de lo anodino le daba ataxia locomotriz.

He aquí cómo un escritor vigilante dedicado a su escondida homilía, puede telepatizar el desánimo curando al depresivo.

Yo, debido a esa devoción, he pintado un retrato de Azorín que por cómo he seguido de cerca al modelo --de lejos es otra cosa-- sé que es el retrato de más parecido que se ha hecho de Azorín.

[...]

Yo sé cómo daba los pasos del andar, porque yo le seguía, yo le he seguido durante cuarenta años" (pág. 236).

En efecto, ha sido Ramón todos estos años, unas veces de cerca y otras de lejos, la sombra de Azorín, y por eso sabe, entiende y disculpa mejor que nadie el "inaudito transformismo" de Martínez Ruiz: "Si fue tornátil --con incomprensibles y a veces atraicionadas variaciones de su política realista-- ahora ya está en la vereda de Dante y Virgilio cuando emprendieron el viaje al más allá, el más sosegado paseo para el pequeño filósofo que persiste en vivir" (pág. 237).

Es sin embargo en afirmaciones como la precitada donde empieza a dudar el estudioso de sus iniciales intuiciones críticas, pues va creciendo la sospecha de que Ramón trata a su biografiado con mucha menos complacencia de lo que parece. Así por ejemplo, se advierte ahora, en este "Añadido Final", más preocupado que nunca a Ramón entre permanecer fiel al Maestro Azorín y ser honrado consigo mismo, queriendo decir todo lo que sabe y piensa, en el fondo, de la actitud política y vital de Martínez Ruiz, justamente los dos aspectos de la personalidad del escritor que más han inquietado siempre a los críticos. No sólo eso, sino que como cree sin duda Ramón un deber de honestidad literaria extremar esa inconfundible manera biográfica suya, entre poética y humorística, psicológica y confidencial, llega a rozar los límites de lo aconsejado por la prudencia (recuérdense las circunstancias políticas españolas en 1948). En una palabra: Ramón no se da cuenta de lo inoportuno de algunas de sus últimas declaraciones. Con el agravante además de que ese tono travieso y de leve irreverencia que tanto gustaba a Ramón y hoy nos deleita a nosotros, a alguien tan serio como Azorín tenía por fuerza que parecerle muy poco o nada conveniente. El propio Gómez de la

Serna advierte, reconoce y, lógicamente, disculpa sus excesos cuando razona que "los hombres a quienes admiramos en la mitad del siglo que nos ha correspondido [...] van unidos a nuestras vidas y lo que sea de ellos será de nosotros. Por eso esta indiscreta meticonería del biógrafo que la toma a vida o muerte con su biografiado" (pág. 239). Y sí que ha sido indiscreto Ramón, sobre todo cuando, sólo una página antes, escribe:

"Azorín se ha acobardado muchas veces y ha pactado con los que parecían sus enemigos en ciertos momentos llevando muy cautamente sus relaciones con los poderosos o los triunfantes de cada momento. (Él cree en los Señores, yo sólo en el Señorío.) Ni orador, ni líder político con influencias ideológicas, movió sin embargo los mayores escándalos marginales, dió gritos inconexos, puso telegramas oportunos --alguno, de tan oportuno, inoportunísimo-- y medró como insistente diputado y subsecretario, aunque todo provisionalmente porque España vivía en esa época la provisionalidad absoluta.

Siempre ví esa última y única quiebra levantina de Azorín pero mi admiración y mi enternecimiento ante su espíritu puro y desinteresado, cuando entraba en su inspiración sin actualidad, me hizo no tener en cuenta esa última reviración después del beso en el huerto.

Como le he seguido tanto recuerdo su antesala permanente en casa de La Cierva y su paso a *El Sol* desde *ABC* cuando más relucía el nuevo astro periodístico, y sus alusiones --por si acaso-- a la estrella de Oriente-Rusia, pero en definitiva su última contricción, cuando ya no tiene tiempo de volverse y de volverse a volver, ha sosegado mi inquietud" (*Ibidem*, pág. 238).

Después de tales palabras, ya dará un poco lo mismo que Ramón escriba, en este "Añadido Final" a la tercera edición (segunda americana) de su Azorín, algunas de las más profundas y acertadas reflexiones que le ha sugerido la obra de quien llama una y otra vez su Maestro --quien, sin duda, leyó estas líneas, con las que Gómez de la Serna no pretendía denunciar y ni siquiera poner en evidencia al escritor, sino, probablemente, preparar sólo su inminente viaje a España (lo realizó, en efecto, en 1949). Acaso razonaba sutilmente Ramón, que si Azorín ha podido ser tráfuga de todos los partidos, y en momentos por cierto muy graves, cuando cualquier declaración podía tener una trascendencia y responsabilidad política de incalculables consecuencias, todo

lo cual parece haber sido perdonado, a él (Gómez de la Serna), que nunca ha andado metido en política, nada se le podrá reprochar.

Que éste era el razonamiento que, de un modo más o menos consciente, se hacía Ramón Gómez de la Serna, es algo que, creo, está fuera de toda duda. Y tenía, por cierto, la justificación perfecta Ramón para recordar las pasadas veleidades políticas de Martínez Ruiz, pues parece lógico que sintiéndose el discípulo más entusiasta de Azorín, además de óptimo biógrafo, no debía él callar, en la hora suprema y última de las confesiones, todo lo que él sabe y recuerda de ese clásico que es Azorín.

"Como quiero que mi admirado Maestro pase íntegro tal como es a la posteridad, por lo menos en mi biografía, quiero aclarar ese sedimento extraño, ese rejalar contradictorio de su alta figura. Sería un engaño a la España eterna no acabar de decir la verdad y más ahora que debe haber llegado la hora más pura de las evidencias supremas.

Una figura como la suya no puede entrar con hipocresías o disimulos --en complicidad con su biógrafo-- en la gloria que le corresponde.

Hizo todo lo que pudo por la justicia inmanente pero no le acabó de atraer el martirio máximo, la pobreza absoluta, la reputación en medio de la lobreguez de la covacha, la diogeniana postura" (*Ibíd.*, págs. 238-239).

Y sigue adelante Ramón, justificando desde luego sus ya declaradas intenciones, haciéndonos confidencia incluso de una secreta anécdota sentimental de Azorín (véanse las páginas 239-240 de la biografía), que, si hoy nos interesa y divierte por lo que revela de la peculiar psicología del escritor, sirve sobre todo a Ramón para preparar su denuncia de la terrible frialdad y desvitalizado pesimismo de Azorín, algo con lo que no puede estar él de acuerdo en absoluto. Y llegamos así al célebre "Ex-Libris", donde no hace otra cosa en realidad Ramón, a nuestro juicio, que rebelarse contra la excesiva y quizá letal influencia de Azorín en su psicología de discípulo y biógrafo.

Ramón ha leído con enorme interés, y hasta el final de su vida, todo lo que ha publicado Azorín, a uno y otro lado del Atlántico. Martínez Ruiz ha sido, fuera de toda

duda, el escritor español que mayor trascendencia ha tenido en su vida y en su obra. Pero de tanto pensar en él, de tanto andar justificando las rarezas, manías e inconsecuencias de Azorín, se ha cansado Ramón, y, en una de sus frecuentes depresiones, no puede contener ya toda la tristeza contenida durante años. Y escribe con desengañado:

"Lo malo del estar mirando al biografiado tan largo trecho de vida es que ya lo trata uno a la radiografía.

En este momento se ve que es un provinciano que nos vino de Levante y que sólo quería muchos postres. Con su aire de ciego que veía con lucidez los paisajes, llegó a la Corte para conseguir una vida rentada.

Por eso cuando en 1949 volví a España no fui a visitarle [...].

[...]

La verdad es que he llegado a conclusiones desengañadas en la biografía de un escritor que creí renovador y que ha acabado siendo "avejentador", un alma vegetariana que deja una herencia en la que hay que denunciar efectismos, brillantes de corona teatral y un estilo que habrá que someter a candentes y furiosas rabias" (*Ibidem*, pág. 251).

No creemos equivocarnos demasiado al afirmar ahora que a Ramón se le ha roto en el alma Azorín, descubriendo de pronto quizá lo fatal que ha podido ser en su vida el pesimismo, la tristeza y el desconsuelo de que está llena toda la obra del escritor. Pero es que a Ramón, en su exilio de Buenos Aires, enfermo, sin amigos, viviendo solo con Luisa, pero sin la posibilidad de poder tener siquiera un pequeño detalle con ella, se le evidencia Azorín como el escritor que sí ha sabido instalarse y buscar acomodo. Para Ramón, se ha vuelto Azorín una imagen de la muerte, un símbolo del tiempo que pasa, porque son éstos justamente --el tiempo y la muerte--, más la lejana e imposible España, los temas centrales de la obra de Azorín. Todo lo demás: el amor, la salud, la esperanza, la vida, en definitiva, queda fuera de sus libros, porque Azorín, advierte Ramón con desconsuelo, no lo puede sentir. "Lo que ha tenido de frío pasajero por la vida se está revelando en su obra por momentos". Él sólo ha sabido, eso sí, maravillosamente, ir convirtiendo todo y a todos "en árboles de momias y había llegado,

por la perfección y meticulosidad del estilo, a su aberración. Los pasados y los presentes íbamos perteneciendo por su causa a un extraño museo de figuras de cera" (pág. 253).

NOTAS

(1) Salvo error u omisión, he aquí la lista, estimamos que muy completa, de las alusiones y los artículos específicos de Azorín sobre Ramón Gómez de la Serna: "España. Gómez de la Serna", ABC, 27 de agosto de 1917 [en Ni sí, ni no]; "Vida española. La Puerta del Sol", La Prensa, 11 de diciembre de 1921 [no en volumen]; "El secreto del acueducto", ABC, 5 de octubre de 1923 [no en volumen]; "Un crítico teatral", ABC, 15 de diciembre de 1927 [en Escena y sala]; "Los escritores nuevos", La Prensa, 22 de julio de 1928 [no en volumen]; "Biografías novelescas", La Prensa, 23 de diciembre de 1928 [no en volumen]; "La Nardo", ABC, 1 de agosto de 1930 [en Años cercanos]; "España. El prado de San Jerónimo", La Prensa, 7 de septiembre de 1930 [en La amada España]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 21 de febrero de 1932 [no en volumen]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 9 de abril de 1933 [no en volumen] y "Problema social y estético", El Español, 25 de septiembre de 1943 [en Sin perder los estribos].

(2) Así lo declara Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO en su Introducción a Cinelandia de Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Madrid, Valdemar, 1995, pág. 15.

Gaspar Gómez de la Serna dice literalmente: "Pero 1917 es un año decisivo, que va a marcar un giro importante en la valoración de Ramón como escritor, a consecuencia de la aparición simultánea de tres libros suyos: *Greguerías*, *El circo* y *Senos*; tres puestas decisivas en el juego de la Fama, que desde entonces abre sus brazos a Ramón. Los principales periódicos de Madrid —*ABC*, *La Tribuna*, *La Mañana*, *El Liberal*, etc.— se hicieron eco de esa triple aparición y en ellos, no ya los contertulios de Pombo, sino escritores como Azorín y críticos y periodistas que no le conocían ni compartían su estética [...], dieron honesta cuenta al público de lo que significaba para la literatura española el nombre de Ramón en la cabecera de los tres libros que acababa de publicar. Azorín teorizaba en *ABC* sobre el concepto de greguería y llegaba a lanzar la idea, que más adelante recogieron los editores Calleja, de hacer una selección de cien greguerías capaz de dar en el extranjero una idea del nuevo espíritu literario español" (Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA: Ramón. (Obra y vida), Madrid, Taurus, 1963, pág. 96).

Alfonso Reyes, en su libro Tertulia de Madrid (Madrid, Espasa-Calpe, 1949, Col. Austral, pág. 105), afirma que: "Azorín, el 22 de noviembre de 1903, publica en Alma española cierta preciosa notícula sobre la filosofía de las cosas, que puede considerarse como un antecedente teórico de la greguería".

Se refiere sin duda Alfonso Reyes al artículo "Juventud triunfante. Autobiografía", donde dice Azorín: "Yo creo que el alma del Universo, esta alma profunda y poderosa, tiene sus irradiaciones en las cosas. Tenedlo bien presente: no hay ninguna cosa vulgar, como no hay ningún ser despreciable".

(3) Guillermo de TORRE: "El *Libro Nuevo*, por Ramón Gómez de la Serna", en Cosmópolis, nº 23, noviembre de 1920, págs. 543-545.

(4) Ver nota anterior. A su vez, es posible que el agradecido y obligado fuese Azorín con Ramón, porque en 1915 le había dedicado (con dedicatoria impresa) su libro El Rastro: "Al justo y trágico Azorín, que es el hombre que más me ha persuadido de e-

se modo grave, atónito y verdadero con que sin malestar ni degradación ni abatimiento sólo creí poder estar persuadido secretamente de mi vida, le dedico este libro con el oficioso y tímido deseo de consolarle de vivir entre gentes inconfesas y de estar dedicado al más agudo y al más disimulado de los sarcasmos en el centro de seriedades inauditas y aclamaciones extrañas" (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Azorín, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, pág. 7).

(5) Véase José MONTERO PADILLA: Azorín y su Guía sentimental de Madrid, Aula de Cultura. Ciclo de Conferencias: El Madrid de Alfonso XIII (1902-1931), Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1997.

(6) Los argumentos más convincentes para esta opinión los encontramos en Renata LONDERO: "Azorín y su Madrid, en *Madrid, guía sentimental* (1918)", en Azorín (1904-1924). Actas del III Coloquio de Pau, Murcia, Universidad de Murcia / Université de Pau, 1996, págs. 187-192.

(7) Unos meses antes, concretamente el día 12 de marzo de 1923, tenía lugar en Lhardy (y en El Oro del Rin) el doble banquete-homenaje a Ramón Gómez de la Serna. El mantenedor del homenaje fue Azorín, quien debió de estar especialmente inspirado, pues según la reseña que del homenaje hizo El Sol, "pronunció un discurso muy notable, correctísimo de forma, lleno de ideas; elocuente, con una elocuencia pura y limpia de aparatosidades. Para muchos de los comensales, que no conocían al famoso escritor como orador, fue este discurso una sorpresa gratísima".

Eran muy cordiales y fluidas entonces las relaciones de Azorín con Ramón (en 1922 habían fundado prácticamente solos ellos dos el PEN Club español), siendo además este banquete, por el número y la calidad de los participantes, el primer encuentro cordial entre los "viejos" y los jóvenes vanguardistas, como lo había sido diez años antes (en 1913), con ocasión del Homenaje a Azorín en Aranjuez, al que por cierto asistió Ramón, el espaldarazo de los hombres del 98 a los jóvenes de la generación de Ortega. Seguimos copiando de El Sol el resumen del discurso de Azorín:

"Examinó primero Azorín la personalidad literaria de Gómez de la Serna. Éste, como el propio Azorín, ha sabido hallar una insospechada significación en las cosas menudas, vulgares y cotidianas, pero enfocándolas desde un punto de vista objetivo. Saludó en el festejado a una de las más brillantes representaciones de la moderna generación literaria, y tuvo acentos muy briosos para excitar a los jóvenes a la lucha por las ideas.

Recordó a este propósito un caso muy curioso. El Ateneo, palenque neutral, donde todas las ideas han encontrado asilo, fue clausurado sólo dos veces, y una de ellas en 1854, a consecuencia de un discurso de un joven que se llamaba Antonio Cánovas del Castillo, que luego había de ser representante y principal guardián del orden. Y hubo otro joven que calificó tal clausura de gloriosa; este joven se llamaba Cristino Martos.

Defendió luego Azorín a la generación del 98, con motivo --dijo-- de un artículo publicado días atrás en el gran diario madrileño *La Voz* por su director, Fabián Vidal. Este ilustre periodista --añadió el orador-- hablaba en los más halagadores términos de los hombres de aquella generación, y de mí con palabras que profundamente agradezco. Pero sacaba la conclusión de que nuestra labor no tuvo la conveniente eficacia para el bien del país, y en eso disentimos.

Nosotros --dijo--, los poetas y los pensadores, dimos a la nación un vigor nuevo,

una poderosa vitalidad. Y hoy se alza una nación pujante frente a un Estado caduco y corrompido. Es algo semejante a lo que sucedía en Francia en vísperas de la Revolución francesa.

Azorín fue aplaudido con sincero entusiasmo" (El Sol, 13 de marzo de 1923).

Como se ve, parece que Azorín no habló demasiado del homenajeado Ramón Gómez de la Serna, sino que aprovechó la ocasión para defender a su generación y excitar a los jóvenes a la actividad política.

Entre los presentes en Lhardy debemos destacar a los vanguardistas Mauricio Bacarisse, Edgar Neville, José de Ciria y Escalante, Federico García Lorca, Francisco Vighi, Antonio Espina, Antonio Marichalar y José Moreno Villa. Por su parte, en El Oro del Rin estaban Pedro Garfias, César A. Comet, Luis Buñuel, Eugenio Montes, Rivas Paneda y Juan Chabás, entre otros. En fin, que prácticamente se encontraba allí la plana mayor (y menor) del vanguardismo español, ultraístas incluidos.

(8) En un artículo de 1927, "Un crítico teatral" (ABC, 15 de diciembre; recogido en Escena y sala), vemos una brevísima pero de nuevo cariñosa (y agradecida) referencia a Ramón. Dice Azorín: "En 1927, uno de los pocos literatos españoles verdaderamente cordiales y europeos, Ramón Gómez de la Serna, escribe: "Momento de feroz y repugnante injusticia personal es el actual momento literario, lleno de malditas diatribas, que subdividen la unidad espiritual..." No sigo tampoco copiando la enérgica soflama de Gómez de la Serna. ¡Ay, la unidad espiritual en la república literaria del presente es una ilusión! ¿Cómo podemos intentar nosotros [los intelectuales madrileños], con respecto a los escritores catalanes, una acción de paz, de simpatía, de cohesión espiritual, de cordialidad? ¿No deberemos principiar por nosotros mismos?" (Copia Azorín del artículo de Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: "Una proclama de Pombo. Banquete a Azorín", en La Gaceta Literaria, nº 22, 15 de noviembre de 1927.)

Como veremos más adelante, tenía razones Azorín para estar molesto, porque el banquete en Pombo en su honor, pensado por Gómez de la Serna como un acto de desagravio al escritor tras el tempestuoso estreno de Brandy, mucho brandy, fue un fracaso (relativo), al ser saboteado, si se nos permite la expresión, por la mayor parte de aquellos jóvenes escritores y poetas de la generación del 27 en quienes Azorín, y sobre todo Ramón, tanto confiaban, pero que en realidad estaban en contra de aquella falsificación del "superrealismo" que había intentado Azorín en su teatro.

(9) Es evidente que Azorín conoce y sigue esa idea, que había puesto en circulación Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO: "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", España, nº 362, 24 de marzo de 1923, págs. 10-11. Por cierto, que en este artículo de Fernández Almagro se dice explícitamente que fue Azorín quien recogió "muchas voces para dedicar un banquete a Ramón Gómez de la Serna".

(10) Véase el artículo ANÓNIMO: "Gerardo Diego en Buenos Aires", en "Antena", Suplemento de Manantial (Segovia), nº 6, septiembre-octubre de 1928, y la explicación (confirmación, más bien) de Gerardo DIEGO: "Lo que dije en Buenos Aires", en "Antena". Suplemento de Manantial, nº 7, 1929.

(11) Véase, por ejemplo, AZORÍN: "Biografías", ABC, 14 de noviembre de 1929, e "Imágenes. Luis Candelas", ABC, 18 de diciembre de 1929.

(12) AZORÍN: "Los cafés de Madrid", epílogo a Ramón GÓMEZ DE LA SERNA:

Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Juventud, 1941. (El epílogo de Azorín está datado también en 1941.)

(13) He aquí la lista de los artículos (y libros) de Ramón Gómez de la Serna sobre Azorín que hemos podido localizar: Morbideces, Madrid, 1908 [críticas a Azorín]; "Azorín", en Carmen de BURGOS: La justicia del mes, Madrid, El Libro Popular, nº 24, 1912; "Azorín el Mortal", La Tribuna, 24 de noviembre de 1913, pág. 8; "Azorín", Hoy, 25 de noviembre de 1913, pág. 2; El Rastro, Madrid, 1915 [dedicado a Azorín; dentro viene todo un capítulo sobre el escritor]; "Azorín", Gil Blas, 9 de julio de 1915, págs. 8-9; "La vida. El Tut-Ankh-Amen español", El Sol, 6 de marzo de 1923, pág. 1 [sobre Azorín y José María Matheu]; "Azorín, capitán del ejército de salvación", El Sol, 5 de abril de 1923, pág. 1; "La oración de la Academia", en Revista de Occidente, nº 48, junio de 1927, págs. 396-398; "Una proclama de Pombo. Banquete a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 22, 15 de noviembre de 1927, pág. 6; "Azorín", Síntesis (Buenos Aires), nº 7, Diciembre de 1927, págs. 5-12; "Azorín", en Revista de Occidente, noviembre-diciembre de 1928; "Azorín en la librería", El Sol, 20 de junio de 1930, pág. 1; Azorín, Madrid, Editorial La Nave, 1930 [corregido y aumentado: Buenos Aires, Losada, 1942, 1948, 1957, ésta última edición con un interesante "Ex-Libris"]; Automoribundia. 1888-1948, Madrid, Guadarrama, 1974, 2 vols. [varias referencias a Azorín]; "La voluntad", Diario de Barcelona, 29 de agosto de 1962, pág. 4.

(14) Francisco UMBRAL: "Azorín y Ramón", en Ramón y las vanguardias, Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Col. Nueva Austral, págs. 70-75. [La 1ª edición de este libro es de 1978].

Con anterioridad, ya habían escrito algo de las relaciones entre Azorín y Ramón: Gaspar GÓMEZ DE LA SERNA, en su libro Ramón. (Obra y vida), Madrid, Taurus, 1963, y sobre todo, José CAMÓN AZNAR, en: Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, págs. 95-98 y 456-460.

Francisco ROMÁ, en Azorín y el cine, Alicante, Diputación, 1977, págs. 16-21, hace la historia del "Ex-Libris" de Ramón en su 3ª edición de Azorín. Sin embargo, el primer azorinista que habló de, y reaccionó contra, esa página de Gómez de la Serna fue Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ, en un artículo publicado en La Hora en 1958.

(15) Bernard BARRÉRE: "La fidelidad de Ramón Gómez de la Serna a Azorín. De la insolencia al fervor crítico", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du Colloque International, Pau, 25-26 avril, 1985, Pau, Université, 1993, págs. 217-227.

(16) En el momento de su aparición, la biografía de Azorín por Ramón Gómez de la Serna tuvo unas críticas extraordinariamente elogiosas. Además de aquéllas a que haremos referencia a lo largo de este trabajo, conviene destacar la de Juan CARANDELL: "Otro libro sobre Azorín" y "El Azorín de Gómez de la Serna", en El Noticiero Sevillano, 29 y 30 de enero de 1931, y la de Millard ROSENBERG (no T. A. FITZGERALD, como se viene repitiendo por error en algunas bibliografías): "Azorín de Ramón Gómez de la Serna", en Hispania (California), XIV, mayo de 1931.

(17) Julio GÓMEZ DE LA SERNA: "En busca del recuerdo. (Mi hermano y yo)", Prólogo al libro de José CAMÓN AZNAR: Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 94.

(18) Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Morbideces, Madrid, 1908, pág. 82. No mucho mejor parados (al contrario, pensamos que peor) salen en este libro Valle Inclán y Pío Baroja. Véase José CAMÓN AZNAR: Ob. cit., págs. 95-98. La "pedrada" esa se reduce entonces a bien poca cosa. Lo curioso es que tales conceptos los repetirá Ramón medio siglo después, en el famoso "Ex-Libris" a la 3ª edición de su Azorín.

(19) Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Automoribundia (1888-1948), Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, 2 vols. (Vol. I, pág. 171).

(20) Ibidem, pág. 172.

(21) Hubo otra "pedrada" sin embargo, aunque confidencial, pero cuyo secreto traicionó luego el confidente. "Tengo que confesar que a mí me tocó una buena parte en sus alabanzas [las de Cansinos Assens] y después me consagró capítulos enteros en sus libros, pero nadie sabía, de no haberlo sonsacado él, que yo una vez dije del Maestro en esa hora entre alba y postalba en que San Pedro también delinquiró previamente, que "Azorín no tiene ni el ojo central de la piedra" (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Retratos de España, Prólogo de Francisco Ayala, Barcelona, Ediciones B, 1988, págs. 162-163).

(22) Sobre El PEN Club véase Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Automoribundia, II, ed. cit., págs. 460-462. También Retratos de España, ed. cit., pág. 90. AZORÍN: "La vida española. El PEN Club", La Prensa, 30 de julio de 1922, y Enrique Díez CANEJO: "La vida literaria", España, nº 328, 8 de julio de 1922, pág. 14. Para las actividades del PEN Club, luego de abandonar Azorín su presidencia, y las razones de la separación, véase: AZORÍN: "Azorín habla del PEN Club", Ahora, 4 de julio de 1934 [no en volumen] y "El PEN Club español", La Prensa, 7 de junio de 1936 [no en volumen].

(23) Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Juventud, 1971, pág. 325.

(24) Automoribundia, Vol. II, pág. 482.

(25) Sin embargo, la primera biografía importante de Azorín no es la de Ramón, sino la del profesor alemán Werner MULERTT: Azorín (José Martínez Ruiz). Zur Kenntnis Spanischen Schrifttums um die Jahrhundertwende, Halle, Max Niemeyer, Verlag, 1926. La tradujeron al español Juan Carandell Pericay y Ángel Cruz Rueda (el discípulo predilecto de Azorín), que ampliaron con tres apéndices nuevos. La publicó la Imprenta de El Adelanto de Segovia en 1930. (Entre la aparición de la biografía de Mulertt y la de Ramón hubo apenas seis meses de diferencia a favor del primero.)

(26) Contra lo más aconsejable, es decir, estudiar sólo la primera versión (la de 1930 ó "vanguardista") de la biografía de Azorín, hemos optado por consultar, y así citaremos siempre, la segunda edición (primera en la Editorial Losada: 1942). Para el "Ex-Libris", como es lógico, nos hemos servido de la tercera edición argentina (1957), donde figura también un "Añadido final" que corresponde a la reedición de 1948.

(27) Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Azorín, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942, pág. 7. (Citaremos siempre por esta edición. Para el "Añadido final" y el "Ex-Libris", en las ediciones de 1948 y 1957, empleamos la última de ellas.)

Para el "Prólogo" de la biografía, adapta Ramón su artículo "Azorín" (de 1912) y otro del mismo título, publicado en diciembre de 1927, en la revista Síntesis de Buenos Aires.

(28) Un artículo --muy breve-- publicado en el Diario de Barcelona el 24 de agosto de 1962, no importa nada, pues se trata en realidad de un trabajo recuperado para la ocasión, no otra que el 60 aniversario de la aparición de La Voluntad.

(29) Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "Azorín y Gómez de la Serna. Medio millón de un Homenaje y medio millón del Premio March: un millón que irrita a un biógrafo", La Hora (recorte sin fecha, pero de 1958). Véase también, en un número posterior del mismo periódico, el artículo de Carlos Luis ÁLVAREZ: "¡Esto es la guerra! (Al señor Riopérez, biógrafo perpetuo de Azorín)".

Según Riopérez y Milá, lo que le pasa a Gómez de la Serna es, sencillamente, que tiene envidia. Demuestra además Riopérez que, en realidad, este artículo de Ramón no se ha escrito con ocasión del reciente Premio March, sino en 1954, cuando, con motivo de anunciar Azorín su retirada de las letras, se tributó un Homenaje Nacional al Maestro. Ya entonces despertó la envidia de Ramón, la que ahora, al recibir Azorín un segundo millón, se ha desbordado, aprovechando Gómez de la Serna para enviar su "Ex-Libris" al semanario humorístico Don José, algo con lo que sólo habría conseguido poner aún más en evidencia su envidia y arbitrariedad.

(En conversación particular del autor con Santiago Riopérez y Milá, reconoce éste que no pareció bien a Azorín que entrara en polémica con Ramón: "Quiere bulla", le advirtió. "No se meta usted en guerras ajenas". Consejo que, evidentemente, Riopérez y Milá no quiso seguir.)

III. 2. Azorín y el primer vanguardismo poético español (los ultraístas)

El de 1925 es un año clave para Azorín y en la historia de la literatura española. Es el año, por ejemplo, lo veremos enseguida, del debate entre José Ortega y Gasset y Pío Baroja sobre la novela --debate en el que intervino también nuestro escritor, pero en el que, curiosamente, se pone más bien del lado de Baroja, cuando Ortega estaba proponiendo en realidad un tipo de novela mucho más parecido a las suyas (las de Azorín) que cualquiera de las del ínclito Paradox.

1925 --parece que no antes-- es el año en que Azorín descubre con entusiasmo a Marcel Proust (a quien dedica una interesante serie de artículos), también cuando ocurre la elección de Paul Valéry para la Academia Francesa (circunstancia que, como sabemos, interesó vivamente a nuestro escritor), y cuando aparecen dos libros fundamentales: La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, de José Ortega y Gasset, y las Literaturas europeas de vanguardia, de Guillermo de Torre. 1925 es, en fin, el año en que se inicia la segunda fase, de plenitud y de una relativa vuelta al orden, del vanguardismo en España, con lo que algunos críticos han podido hablar de una posible generación literaria de 1925.

Pero el de 1925 es sobre todo, por lo que a Azorín se refiere, el año de Doña Inés, para muchos la novela en que culmina la mejor época del escritor --aquella que empezó hacia 1905 (1)--, mientras que para otros se trataría ya, en realidad, de la primera (y acaso más conseguida) de sus originales novelas poemáticas, inaugurando de este modo su discutida (y discutible) etapa "superrealista".

Pero no vamos a hablar aquí ahora de la obra vanguardista de Azorín, sino de lo que pensaba Martínez Ruiz de aquel interesante grupo de jóvenes poetas, los ultraístas y creacionistas, que aunque olvidados en la mayoría de los casos, fueron quienes iniciaron entre nosotros, a finales de la segunda década del siglo, la liquidación definiti-

va del Modernismo, logrando traer, aunque quizá más en el espíritu que luego con sus versos, una nueva inquietud a la literatura española de los años veinte.

Lo cierto es que Azorín --quien sólo unos pocos años después, de 1927 en adelante, se convertirá en uno de los más decididos valedores de la renovación "superrealista" de la escena española y, sobre todo, ha de publicar una serie de muy originales novelas y cuentos poemáticos, los que le ganarán la admiración y aun el entusiasmo de los más significativos prosistas españoles de vanguardia--; Azorín no empezará a descubrir, hasta este año de 1925, los valores de la nueva literatura. Hay, pues, que esperar al menos a 1923 y 1924 (los años de Hélices, de Guillermo de Torre, y de Imagen y Manual de espumas, de Gerardo Diego), con la plenitud, pero también disolución del grupo ultraísta, para que podamos encontrar las primeras alusiones suyas, por cierto, muy poco o nada favorables, a este efímero aunque importante movimiento poético.

La verdad es que Azorín, desdeñoso o un tanto distraído, nota con bastante retraso su existencia, porque ya en 1918, tras la llegada a Madrid del poeta chileno y definidor del Creacionismo, Vicente Huidobro (2), empezaron a abundar una serie de efímeras aunque muy discordantes, fuese sólo tipográficamente, revistas nuevas de poesía, como Grecia, Cervantes, Ultra, Cosmópolis, Tableros, Reflector, Horizonte, Vértices, Tobogán, Alfar... Revistas todas donde se habrían de publicar (para quedar luego olvidados) la mayor parte de los poemas ultraicos. Sólo en septiembre de 1923 (3) será cuando aparezca, en ABC, un primer artículo de Azorín interesante ahora para nosotros: "Las copas de Rengifo" (4).

En este trabajo, en realidad uno de esos peculiares "cuentos-crítica" de Azorín, que ha estudiado el profesor Martínez Cachero (5), imagina Azorín una historia curiosa, incluso divertida. Álvaro Trives, joven poeta ultraísta o creacionista (no desciende Azo-

rín a distinguir entre ambas escuelas, cuyos nombres, por cierto, parece desconocer y nunca menciona); Álvaro Trives ha entregado el original de un libro de versos en una imprenta. Por fin, un día, después de mucho tiempo, le llama el regente. Pero es para darle una mala noticia: confesar que no han podido componer su libro --el cual responde al estupendo título de Vorágine. No puede imaginar Trives en qué consiste el problema, y se enfada pensando que, en realidad, sucede que el regente de la imprenta no quiere publicar el libro porque es un reaccionario en cuestiones estéticas:

"Usted no compone mi libro --le dice-- se niega a componer mi libro seguramente por las audacias de la poesía... ¡Ese es un libro de poesías modernas, innovadoras, y usted, hombre liberal, progresivo, se niega a que se imprimen esos poemas! ¡Y luego hablan ustedes de progreso y de revolución!" (Leyendo a los poetas, pág. 167).

Lo que sucede en realidad no es eso, sino que con una vieja imprenta de cajas, sin modernos artificios tipográficos, no es posible componer el libro de Álvaro Trives:

"No podemos formar una página --se excusa el editor-- con todo ese revoltijo de palabras que usted arma en su libro. Una palabra va en alto, otra cruzada, otra de medio lado, otra saliendo a lo alto, otra inclinada hacia abajo... Y todas, en resumen, dislocadas, mezcladas, bailando una danza de todos los diablos... Y usted perdone el modo de hablar. ¿Cómo compongo yo eso?" (Ibíd., pág. 168).

Pasa el tiempo, y Álvaro Trives sigue sin ver publicados sus versos. Además, empieza a tener problemas económicos. Pero él no quiere transigir con la vieja estética. Tiene confianza plena en sí mismo, y cuenta, además, con el apoyo de los amigos. Pero un día, en la tertulia, uno de estos amigos, el novelista Pedro Durán, le sugiere el modo de aliviar su mala situación: escribir sonetos publicitarios para una casa de perfumes y cosméticos. Álvaro Trives, entusiasta de la nueva estética, espíritu sincero y combativo, no quiere ni oír hablar de ello. Pero al fin, como la cosa ha de quedar en secreto y, sobre todo, se paga bien, accede a escribir los versos publicitarios... Y así es como compone unos sonetos de impecable factura clásica, que todo el mundo puede

entender. Para él se trata sólo de un juego. Ya se consolará después escribiendo poesías en la línea del arte verdadero.

A la vez, nos presenta Azorín dos nuevos personajes: Teodoro Cano, editor, y un erudito, don Mamerto. Ha adquirido Cano en París unos grabados, y los quiere aprovechar para hacer un libro. Se trata entonces de encargar a un poeta joven, no hace falta que sea un gran poeta, unos versos que sirvan para acompañar los grabados. Pero eso es algo más complicado de lo que parece, porque no va a ser fácil encontrar a quien se ofrezca a hacerlo. Don Mamerto no conoce a ningún poeta que aceptara tales condiciones, pero se acuerda de pronto de los sonetos de la perfumería "Vernalia". El editor se sorprende un poco de la propuesta, pero insiste don Mamerto en que esos sonetos son admirables. El editor y los demás contertulios se resisten a creerlo. Pero, entonces,

"Don Mamerto ha hecho traer algunos periódicos y ha leído cuatro o seis sonetos. Y los sonetos, impecables de forma, parecían escritos por un gran escritor clásico. No había en ellos nada de extravagante. Se hablaba en ellos de la primavera, del campo, de las montañas, de los bosques, y únicamente, en el último verso, estaba el elogio y anuncio de la perfumería. Sustituyendo ese postrer verso por otro, hubiera podido formarse con tales sonetos un bello florilogo" (*Ibidem*, págs. 171-172).

Y así es como, al fin, aparece en las librerías el volumen de Cano, acompañando a los grabados los versos admirables, perfectamente clásicos, de Álvaro Trives. Y los críticos hubieron de reconocer en él a un gran poeta. "Un año más tarde --concluye el cuento Azorín, con no poca ironía--, en uno de los principales teatros de Madrid, se anuncia una obra de Álvaro. El prestigio del poeta estaba creado".

Un poco sospechoso nos parece a nosotros este Álvaro Trives, poeta admirable cuando escribe sonetos por encargo y poeta nefando cuando sigue con entusiasmo la moderna estética, pero que, finalmente, acaba pasándose al más comercial y

menos progresivo entonces de los géneros literarios. Álvaro Trives queda, pues, reducido sutilmente por Azorín, aunque virtuoso del verso, a ser apenas un poeta mimético y formalista, lo que puede darnos un indicio de lo que pensaba en el fondo Azorín de la vocación y sinceridad poética de los ultraístas. Seguramente le parecían, aunque jóvenes y entusiastas, con poca o ninguna sustancia en el fondo.

No es ésa, en cambio, la opinión que le merece Antonio Espina, poeta a quien está dedicado en realidad este artículo. Acababa de publicar Espina un libro de versos, Signario.

"Tengo sobre mi mesa un libro de versos titulado *Signario*. *Signario* es de Antonio Espina (6). Para componer este libro, en la imprenta deben de haber luchado recientemente. Los versos, muchos de ellos, son palabras esparcidas por las páginas o agrupadas en llaves. Pero Antonio Espina tiene talento, verdadero talento. Posee el sentido de lo pintoresco. Su estro satírico regocijaría a Goya. Hay fluidez y copia en su verbo. ¿Por qué, siendo poeta, esta zarabanda tipográfica? Estos caprichos tipográficos de ahora no son ninguna novedad. Rengifo, en su *Retórica*, trae bellas copas y perfectos rombos hechos con versos. Don León Carbonero y Sol tiene todo un libro dedicado a estas rarezas. Y el artificio es mucho más antiguo que Rengifo y que Sol (7). Pero a las algarabías de ahora, a las diseminaciones caóticas de palabras en las páginas blancas, yo prefiero las graciosas copas de Rengifo. Los innovadores poetas de ahora no las construyen. Prefieren el desorden. Algunos de ellos tienen claro talento. Antonio Espina, genial, original, fuerte, descuella entre todos. ¿Qué habrá hecho Antonio Espina dentro de diez años? Que no se ofenda el querido compañero: tal vez dentro de diez años, Antonio Espina nos haya regalado ya con un libro de versos de la más pura, impecable, soberana forma clásica" (Ibídem, págs. 172-173).

Queda perfectamente claro --me parece--, que aunque Azorín valora a algunos de estos poetas (Antonio Espina, por ejemplo), en el fondo no conecta poco ni mucho, más bien nada (pero era tan lógico como previsible), con el movimiento ultraísta, en general.

No puede entonces extrañar que muy poco después, en diciembre de ese mismo año, en un artículo titulado "En el Congreso" (ABC, 25 de diciembre de 1923) (8), suelte suavemente Azorín, como quien no quiere la cosa, la siguiente andanada: "La

Lectura, en su colección de clásicos, acaba de publicar dos volúmenes de poesías de Espronceda. Ha cuidado de esta edición el delicado poeta José Moreno Villa. Un poeta ordena y comenta la obra de otro poeta. ¡Dios libre al buen poeta Moreno Villa de la epidemia reinante del embolismo!" (9).

"Embolismo", según el Diccionario ideológico de la lengua española, de Julio Casares, tiene el doble significado de "confusión, enredo, desorden y dificultad en un negocio", y también, en un sentido figurado, de "mezcla inconexa de muchas cosas", de "embuste" y de "chisme". Pero es que, además, por derivación del sustantivo "ém-bolo", puede aplicarse a todo lo relacionado con las máquinas y su funcionamiento. No hay pues, para nosotros, duda ninguna: se está refiriendo Azorín a la poesía de los ultraístas (10).

Pero es sobre todo en dos artículos inmediatamente posteriores: "El año literario" (ABC, 1 de enero de 1924) y "El babador y el sonajero" (ABC, 5 de enero de 1924), muy interesantes, aunque nunca recogidos en volumen, donde se ve con toda claridad la opinión desfavorable que mereció a Azorín este movimiento poético de vanguardia.

En "El año literario", Azorín, requerido por ABC para hacer un breve juicio y resumen del panorama literario en 1923, empieza notando que, al menos en Madrid, existen cada vez más librerías y son numerosos los periódicos; hay también mayor número de teatros; existen varios institutos y centros literarios; se compran y se leen más libros que nunca, y nada tiene --a su juicio-- que envidiar la novela española a la que se está haciendo en Europa. Sin embargo, todo eso es sólo un esplendor superficial y aparente, porque falta en España algo fundamental: un grupo literario selecto, como lo había en los Siglos de Oro:

"En el siglo XVI, en el siglo XVII, una sociedad selecta, reducida, sociedad de e-

ruditos y de humanistas, daba el tono a la literatura. Imponía sus gustos depurados y creaba --con juicio certero-- los valores estéticos. Existía en literatura autoridad y sentido de la jerarquía. Los siglos han pasado. La Revolución francesa ha creado un factor nuevo en la vida moderna: el factor *opinión pública*. Es el sufragio de todos quien decide. Ha desaparecido en literatura, el imperio y el magisterio de las sociedades reducidas y selectas".

Lo que Azorín ve está sucediendo ahora en España es que (aunque, en el fondo, algo parecido ocurrió en los inicios de su propia generación) los escritores jóvenes ignoran a propósito, deliberadamente, la historia y la tradición literaria clásica española, prefiriendo seguir, con peligrosa frivolidad e inconsciencia, las modas foráneas. Pero así, advierte nuestro escritor:

"Sin ambiente de Humanidades, sin amor a los grandes maestros españoles, sin gusto por el idioma en que se escribe, falta en España lo que podríamos llamar el *poder moderador de la literatura*; es decir, lo que existía en el siglo XVII. Y falta con ello lo esencial en el arte: sentido de la autoridad, sentido del orden, sentido de la jerarquía. [...] En un porvenir cercano, sin ese poder moderador de que hablamos, la gente literaria no se sentirá ligada espiritualmente, hondamente, a España. Ya España es casi indiferente a los nuevos escritores. Y sin ese poder moderador, sin sentido de la jerarquía, iremos pasmados y suspensos --como aldeanos, con gesto vulgarísimo-- tras las más frívolas y deleznales novedades que nos ofrezcan los extranjeros. [...] En el pasado año --¡espectáculo lamentable!-- hemos visto también cómo excelentes poetas condescendían con una moda de incoherencia, válida durante un instante en los baúles de París o en las cervecerías berlinesas. Sin una base honda de educación clásica, la frivolidad y el chabacanismo, la admiración de lo baladí y pasajero, traído de fuera, y el olvido de lo nacional, de todo lo genuino y sólido nacional, serán las normas de la sociedad literaria. Y ya, desgraciadamente, estamos en ello".

Lo curioso es que Azorín critica exactamente (y casi con idénticas palabras) lo mismo que criticaron "Clarín" y otros --es decir, los "gente vieja"--, a finales del siglo pasado, cuando notaron en los modernistas su afrancesamiento y falta de patriotismo, el uso incorrecto del lenguaje, el desprecio de la gramática y un deliberado y provocador olvido de la tradición literaria y de los autores clásicos (11).

En este sentido, resulta revelador otro interesante artículo de Azorín: "El babbador y el sonajero" ("babador" es "babero"). El lector iniciado en la historia cultural y lite-

ría del primer tercio del siglo sospechará ya, con sólo ver el título, a qué hace referencia Azorín. En efecto, aquí va a hablar el escritor del Dadaísmo, sin duda el más radical de los movimientos de vanguardia del período de entreguerras. Si Azorín parece sentirse bastante lejos en este momento de las literaturas de vanguardia, no es menos cierto también que alguna noticia tiene --si no muy profunda, suficiente al menos para saber que no le gustaba nada, en absoluto-- de "Dadá".

En este ensayo, finge Azorín una conversación entre dos viejecitos, un gramático y un crítico, españoles: Ambrosio de Morales y Alberto Lista, paseantes ambos de los Campos Elíseos. Pide Morales a Lista noticias de España, pero justo cuando éste va a responder, aparece Cristóbal de Castillejo, terriblemente enfadado, con un periódico en la mano y exclamando: "¡Éstas, éstas son las consecuencias del desatino cometido por Garcilaso!". A lo que Alberto Lista le responde:

"Ya sé, querido Castillejo, cuál es su preocupación. La comprendo, pero no la comparto. Usted cree que todos los males de la poesía castellana proceden de la desviación que la hizo sufrir Garcilaso. Y ahora acaba usted de leer, seguramente, algunos versos recién llegados de España, y no ha podido usted contenerse".

Así es, en efecto. Pero, aunque Ambrosio de Morales resulta ser de la misma opinión que Castillejo, Alberto Lista no se deja impresionar. No quiere meter a todos los poetas actuales de España en un mismo cajón. Sabe que si hay "zarramplines del idioma" (como graciosamente los llama Azorín), también existen poetas cuidadosos. Pero Castillejo, vehemente, replica: "Don Alberto, por mucha que sea su bondad, por mucha que sea su tolerancia, ¿acepta usted una manifestación de arte incomprensible para el público y para el propio artista? ¿Llega usted a admitir la completa [in]inteligibilidad de la poesía?". Porque la verdad es, sigue su discurso Castillejo, que cuando él protestaba de las innovaciones de Garcilaso fue porque aquél violentó el castellano. Y eso que

con Garcilaso sabemos todos lo que dice y siente el poeta. Todos los que vinieron después, los románticos, incluso los modernistas, son comprensibles, y por eso sabe uno si está o no de acuerdo con sus ideas. Recuerda, por ejemplo, Castillejo que "D. Marcelino Menéndez Pelayo ha elogiado el amor que los modernistas tuvieron al idioma castellano. Siendo amorosos del idioma, gustando de sus primores y ranciedades, los escritores de 1898 habían de ser claros en sus discursos. Todo el mundo entendía a esos escritores. Buenos o malos, esos literatos, poetas y novelistas, escribían en castellano". Y concluye Castillejo: "Pero ¿y esto de ahora? ¿Quién será capaz de entender esta algarabía? ¡El último volatinero de los baluartes de París --no los grandes escritores-- deja suspenso a la juvenil grey literaria española!".

Replica Alberto Lista a Castillejo que eso es normal, porque el deseo de asombrar es propio de la juventud de todos los tiempos y todos los países. Pero --arguye de nuevo Castillejo-- esto de ahora no es cosa sólo de la juventud, porque, como denuncia, "¿no es absurdo el que graves varones, inteligentes y sensatos, retornen voluntariamente a la infancia y se conviertan en poetitas de babador y sonajero, que no aciertan a pronunciar más que el ba-ba y el da-da de los tiempos infantiles?" (12).

Claro que no es don Alberto Lista (Azorín) favorable a esas innovaciones. Sabe que la verdadera fuerza del alma está en la razón y no en las pasiones, y por eso repudió él en el mundo el Romanticismo, y por eso no puede estar ahora de acuerdo tampoco con lo que intentan escribir los poetas jóvenes. Sin embargo, sabe ser tolerante y no asustarse por nada:

"¡El babador y el sonajero! ¡Eterna ilusión de la juventud! ¡Eterna ilusión la de creer que se va a revolucionar el mundo! Dejemos a los jóvenes con su ilusión, seamos tolerantes. ¡Que combatan a los viejos! Desde que el mundo es mundo, los escritores jóvenes han atacado a los viejos. Los viejos son un trampolín para que los jóvenes salten. Cuando se salta, es decir, cuando después de la detracción se realiza la obra de arte, la detracción queda excusada y perdonada".

Lo malo es --concluye Lista--, que "desgraciadamente son muchos los jóvenes que ponen el pie en el trampolín; pero no saltan".

Por el tono de este artículo de Azorín, parece que no le preocupaban demasiado al escritor las innovaciones --que no eran tales, a su juicio, puesto que no podían perdurar al margen de la tradición-- de los poetas jóvenes. Incluso cabe pensar que observaba a estos jóvenes poetas desde lejos, benévolutamente, con cierto escepticismo e, incluso, una cierta (muy relativa) simpatía. Sin embargo, hace al final del artículo un añadido el escritor. Acababa de publicarse un libro de Francisco Rodríguez Marín, titulado las Mil quinientas voces castellanas bien autorizadas, y aprovecha Azorín para hacer una última crítica y advertencia:

"Viene este libro en momentos en que las tres clásicas propiedades del estilo --pureza, propiedad y copia-- están completamente olvidadas y denostadas. La última manifestación del arte es la del babador y el sonajero. Ya los poetas escriben cosas que nadie entiende. Las linternas y candelas con que deseaba Quevedo que se leyeran los poetas oscuros de su tiempo no bastan. [...] Todos, italianizantes, románticos y modernistas se han dejado entender. Únicamente los poetas de hoy andan, graves y talluditos, con babador y sonajero balbuciendo el da-da de los niños. ¡Pobre idioma castellano!".

Evidente, una vez más, la alusión al Dadaísmo, es preciso convenir que estaba más enterado Azorín de lo que podíamos pensar, aunque desde luego con un cierto retraso y despiste, de muchas novedades literarias de España y de Europa. Sin duda, fue esa noble preocupación de Azorín de estar al corriente de la actualidad literaria, lo que le ha ido llevando poco a poco, casi sin darse cuenta, desde el recelo inicial, a un mayor conocimiento, respeto e incluso comprensión, de las innovaciones e inquietudes de las tan discutidas literaturas de vanguardia.

Así, en otro ensayo publicado en ABC, "El secreto descubierto" (27 de noviembre de 1924), va en efecto a descubrimos un secreto Azorín: que un amigo suyo (se

trata sin duda, una vez más, de otro de esos desdoblamientos a que nos tiene acostumbrados Azorín) se ha llevado para leer durante las vacaciones un montón de libros de autores clásicos. Pero, un mes más tarde, ha tenido carta Azorín de este amigo; una carta que le ha producido una profunda extrañeza:

"La extrañeza se convirtió en asombro cuando realicé el encargo que se me pedía en la carta. La epístola era de mi amigo. Me pedía en ella el envío de unos libros. Los libros debía sacarlos de su biblioteca de Madrid. Y esos libros, pedidos por un apasionado de lo clásico, eran todos vitandos libros de la más extremada modernidad. Y en la biblioteca de mi amigo, aquí en su casa de Madrid --biblioteca que yo no había visto nunca--, encontré multitud de autores modernísimos, que yo no sospechaba, y muchos de ellos en ediciones raras, preciadísimas de los bibliófilos ultramodernos. Me hizo reflexionar el caso. Era digno de reflexión este hecho singularísimo. "Necesito esos libros --me escribía mi amigo-- como un excitante, como un estímulo para la gestación intelectual. Con lo clásico sólo, aquí en la soledad, sin respirar más que el ambiente tradicional, ha llegado a ahogarme. No puedo producir nada. Necesito, ansío ardientemente la levadura de lo moderno. Sin esa levadura no puedo hacer nada. Mi espíritu llega a inmovilizarse. Sin esa levadura de lo modernísimo llego a sentir el odio más terrible hacia lo clásico." Y me pedía enseguida el envío inmediato de los libros que me indicaba en una larga lista..."

Hay que recordar quizá que, entre éste artículo y el anterior, se ha producido ya el ingreso de Azorín (el 26 de octubre de 1924) en la Real Academia de la Lengua, un acontecimiento importante para él, con lo que quizá empezaba a sentirse más seguro e indulgente el escritor. Sea como fuere, es muy significativo ese cambio de actitud en Azorín, respecto de la moderna literatura, en menos de un año. Porque si hacía nada, en el mes de enero, negaba el pan y la sal a los escritores jóvenes, ahora, en noviembre, termina afirmando que "el arte no es antiguo o moderno. El arte es antiguo y moderno. El arte es perenne y múltiple. Y la levadura innovadora la necesitará siempre el arte para su conservación y perennidad".

En realidad, con este artículo estaría respondiendo Azorín a la interpretación un tanto negativa que había hecho José Ortega y Gasset de un trabajo anterior del escri-

tor, titulado "El campo del arte" (ABC, 28 de julio de 1924) (13). En "El campo del arte", hablaba en abstracto Azorín de un novelista (¿José María Matheu?) que, en la actualidad, ha pasado de moda. Y no porque el público no siga comprando y leyendo sus libros, sino, sencillamente, porque la crítica no se ocupa de ellos, y ya se sabe que en la vida literaria sólo cuenta aquéllo que los críticos exaltan o consideran de interés. El tiempo de este escritor, un gran maestro, ha pasado definitivamente --escribe Azorín--, porque:

"Los tiempos han cambiado. El arte no es el mismo. El grupo de los escritores selectos --que es el que verdaderamente da impulso al arte-- pide otra cosa. Una honda renovación se impone en la estética. No puede ser la misma que antes la novela; ni la poesía antigua --sujeta a una estrecha disciplina-- puede satisfacernos. Somos hombres modernos; tenemos otra sensibilidad que los antiguos" (Escritores, pág. 219).

Los jóvenes, sigue contando Azorín, apenas se interesan ya por este escritor. Sólo de vez en cuando algún joven de provincias acude a visitar al maestro. Pero, "unos meses más, un año más de vida cortesana, y este joven recién llegado de su tierra nativa --un poco ingenuo todavía-- estará por completo iniciado en la nueva novela, el nuevo teatro y la nueva poesía". Ahora ha venido a ver al viejo escritor uno de estos jóvenes, que, contrariamente a lo que se esperaba, encuentra que el maestro no vive triste en absoluto, si no más bien tranquilo y jovial. La explicación está en que el maestro sabe que su tiempo ha pasado y, resignado, sólo puede ahora repetir, bien que con algunos matices y variantes, las líneas generales de su obra. Porque no se puede pedir a un artista sincero que adapte su estilo a lo que esté de moda en cada momento. En cuanto al "arte nuevo", opina con escepticismo Azorín que ni él ni nadie sabe con seguridad, a ciencia cierta, qué es y qué hay que entender, exactamente, por un "arte nuevo".

"No sé lo que se entiende por arte nuevo. La estética es tan vieja como la humanidad. De cuando en cuando, se habla de renovación del arte. En realidad, las tales renovaciones son cosas superficiales. La esencia del arte no cambia. Como un artista no puede dejar de hacer lo que ya ha hecho, la humanidad no puede tampoco darse formas de arte distintas de las que ya se ha dado. [...] La humanidad es vieja, y ha hecho todo lo que tenía que hacer. De cuando en cuando, a lo largo del tiempo, artistas y literatos imaginan que van a poder salir del círculo inflexible en que están encerrados. Ese círculo son las leyes de la materia y las normas del espíritu. Intentan esos literatos y artistas escribir y pintar como antes no se había escrito ni pintado. Y sus esfuerzos son inútiles. Al traspasar las fronteras de la experiencia secular y de las leyes de la materia, caen fuera de los términos del arte mismo que desean renovar. El círculo en que la humanidad está encerrada es inflexible. Para hacer otro arte, para crear otra estética, sería necesario crear otro mundo, hacer otra cosa que no fuera la materia, y otra cosa que no fuera el espíritu" (*Ibidem*, págs. 222-223).

Hay que tener cuidado para entender que no está diciendo Azorín que el arte no evoluciona nunca, sino que es precisamente ahora, cuando pintores y poetas se han propuesto cambiar radicalmente la manera de entender el arte (recuérdense los intentos de un arte autónomo por completo de la realidad: no figurativo o abstracto en la pintura o el Creacionismo, por ejemplo, en la poesía), ahora es cuando se está poniendo de manifiesto --siempre según Azorín-- que es imposible olvidar, dejar completamente de lado la realidad de la experiencia sensible, por lo que estas obras de vanguardia contradicen en el fondo (como es lógico) el dogmatismo de sus manifiestos y teorías.

"Un poco imposible el hacer otro mundo; pero indispensable para tener otro arte distinto del que tenemos. Sigamos, por lo tanto, sin protestas y sin impaciencias, practicando el arte de que disponemos en este pobre planeta. Dentro de ese arte, sin salir de él --no podríamos lograrlo--, las variedades son muchas. No seamos exclusivistas ni sectarios. Y cuando tengamos una opinión, sin intolerancia, sin hostilidad para nadie, sepamos mantenerla y defenderla. La juventud es un poco gregaria. Repite uno lo que han dicho los demás. Un querido maestro, Anatole France, ha dicho: "Los jóvenes son admirables; defienden con ardor cosas que no comprenden" (*Ibidem*, pág. 223).

Azorín ve perfectamente bien que cada cual diga y haga (si puede, que no podrá) en el campo del arte lo que mejor le parezca. Lo que ya no resulta de recibo es la

agresividad de unos contra otros, el desprecio que muchos jóvenes muestran, gratuitamente, por aquellos escritores viejos que en realidad, y esto es lo más curioso, han sido sus maestros. Algo tanto más grave cuanto que en el fondo, observa Azorín, "lo que han traído los tiempos modernos ha sido la libertad en las formas del arte. Todas las formas y todas las escuelas son aceptables; no pueden existir ni exclusivismos ni ortodoxias. Loemos esta tolerancia amplia y humana del arte en los tiempos actuales. Y dentro de la extensa variedad de escuelas, tendencias y capillas, laboremos en la que más nos plazca" (Ibídem, págs. 223-224).

Empezamos a ver claro ya que si se ha permitido Azorín alguna ironía al principio con estos poetas, no ha sido con mala intención, es decir, por miedo o por envidia. No. Lo que ocurre es que no se le podía pedir a alguien como Azorín una adhesión inmediata, entusiasta y sincera a unos efímeros y discordantes movimientos poéticos, con los que difícilmente hubiese podido conectar, dadas sus ideas literarias, políticas e incluso filosóficas.

Pero cuando ha llegado al máximo la indignación de Azorín es en otro artículo de ABC, titulado "De una extraña modalidad" (22 de julio de 1925). Al igual que los anteriores, tampoco ha sido recogido nunca en libro. Si traemos aquí ahora este trabajo, no es porque en él hable expresamente Azorín de Ultra o de Dadá, sino porque se trata del primer testimonio que hemos encontrado del conocimiento que tuvo Azorín del Surrealismo, el más importante --en él convergen todos los demás-- de todos los movimientos literarios de vanguardia. A Azorín, ya lo sabemos, le parece perfecto que cada cual tenga en estética las ideas que mejor le parezcan. Lo que no puede entender es la agresividad casi programática de los jóvenes contra los viejos. Sobre todo cuando a la agresividad se añaden la provocación, el erotismo y la grosería.

Imagina Azorín una cena en sociedad, elegante, mundana y muy refinada. Con

todo detalle se complace el escritor en describir el lujo y la belleza de las damas y la educación de los comensales. La cena avanza, mientras crece el murmullo de las conversaciones. Pero, de pronto, sucede lo que nadie hubiera podido imaginar. Ha sonado un regüeldo. Al principio no se quiere dar importancia a este hecho, pues todos suponen que se trata sólo de un descuido. Lo raro es que:

"Este comensal, para eructar, ha tenido que interrumpir una sutil y erudita disertación con que estaba encantando a los reunidos. Todo el mundo ha escuchado el regüeldo y nadie quiere creerlo. Será una inadvertencia del caballero; un descuido lo puede tener cualquiera. Pero instantes más tarde, el elegante señor que antes regoldara se pone a comer cogiendo las viandas con las dedos, y se limpia luego los grasientos dedos con el magnífico mantel. Ya no cabe duda; el propósito de grosería es deliberado. La extrañeza es enorme. No se puede creer que hombre tan fino, tan culto, tan erudito; hombre que hechiza a todos por su labia elocuente, mezcle a las sutiles razones los modales de un patán. Y se piensa en un extravío momentáneo, pasajero; se piensa en ello, en tanto que se mira al caballero con ojos de sorpresa y de asombro".

A nadie le habrá podido pasar inadvertido el simbolismo de este personaje. Sobre todo entenderán perfectamente la alusión aquellos estudiosos que estén familiarizados con las actitudes provocadoras de los surrealistas franceses (y, en menor medida, españoles; recordemos a Salvador Dalí y Luis Buñuel y su campaña contra los "putrefactos"). Y es que mal podía entender Azorín, que fue siempre, en su vida y en su obra, un continuado y admirable ejemplo de pulcritud y de sensibilidad, tales burdos procedimientos. Como contraste, recuerda Azorín que el Modernismo, aquella antigualla de hacia 1900, si podía ser acusado de superficial tenía, al menos, una cosa que le honraba: que "consistía, principalmente, en un refinamiento de la expresión", en lógica respuesta al descuido del lenguaje y las truculencias en que habían degenerado algunos epígonos del Naturalismo. El tiempo ha pasado, y ahora nos encontramos, paradójicamente, con que:

"El péndulo de la sensibilidad estética va del realismo al idealismo. Nos hallamos ahora en el idealismo. Lo que se llama el *sobrerrealismo* (o ultrarrealismo) no es más que la pintura de los afectos del mundo interior. Agotada la descripción de la materia, se intenta ahora emprender la de lo abstracto. Y eso es loable, y ha producido ya tal propósito obras bellas, interesantísimas. La literatura ultrarrealista --pintura de estados psicológicos-- es idealismo puro. Hay en el campo literario regiones altas y regiones bajas. En la altura se practican las nuevas fórmulas literarias prudentemente, tratando de enlazarlas con lo tradicional. En las regiones bajas, en que se suelen mover los jóvenes --alegres, dichosamente ilusos-- predomina la irreflexión y la extremosidad".

Resulta sorprendente, una vez más, constatar el temprano conocimiento que tiene Azorín de las más modernas corrientes literarias --en este caso del Surrealismo, cuyo nombre traduce correctamente del francés como "Sobrerrealismo".

(Recuérdese que el Primer Manifiesto Surrealista de André Breton es de octubre de 1924. En ese mismo mes de octubre moría uno de los escritores predilectos de Azorín, Anatole France, a quien los surrealistas dedicaron una lamentable serie de ataques y vejaciones póstumos que no han podido sino indignar a nuestro escritor. Azorín pudo conocer con mayor profundidad las ideas del movimiento surrealista asistiendo --no es imposible-- a la conferencia de Louis Aragon, en la Residencia de Estudiantes, el 18 de abril de 1925.) (14)

Lo que no puede entender Azorín es por qué un movimiento artístico y literario de índole claramente idealista (se le escapa lo de irracional), como se pretende el Surrealismo, podía mezclar en sus obras lo más sutil y delicado --el mundo del subconsciente-- con los más baratos y vulgares procedimientos de llamar la atención:

"Ahora, en los días presentes, con motivo de las nuevas fórmulas estéticas, se ha dado, por parte de algunos escritores españoles, en una extraña modalidad. Ruego al lector que se fije en los trabajos de esos jóvenes y de algunos otros escritores que ya no están en los verdores juveniles. Escriben sutil y elegantemente poetas, ensayistas y noveladores; tienen positivo talento muchos de esos artistas literarios. Pero de pronto, cuando el razonar es más sutil y bello, sueltan una terrible patochada o una simpleza chabacana. A las palabras elegantes, gustan de mezclar esos escritores frases vulgares, plebeyas y soeces".

Y lo peor de ésto que sucede ahora en España no es que se trate de una moda importada, sino que se intenta justificar, lo que ha confundido a muchos, con teorías y especulaciones más o menos filosóficas. (No lo dice expresamente Azorín, pero recordamos ahora, en este sentido, las agudas argumentaciones --de inspiración freudiana-- de los poetas surrealistas en torno al deseo de descubrir el funcionamiento real del pensamiento, lo que les obligaba a prescindir por completo en sus poemas de los controles ejercidos por la lógica, la moral y la tradición estética de la Belleza.)

"En París, en los chiscones y cafetines de París, hay escritores que hacen lo propio. En Madrid los escritores jóvenes deben, por tanto, hacer lo que hacen en los chiscones y cafetines de París. ¿Hasta dónde llegaremos en el camino de lo vulgar y soez? ¿No es triste que las obras bellas se las macule con la deliberada grosería de las palabras soeces? Tal vez tenga este procedimiento una explicación filosófica; todo puede explicarse filosóficamente. La explicación no justificaría el hecho. Y el hecho es que en un comedor aristocrático sería tenido por grosero quien cometiera una grosería; en un comedor elegante y en cualquier comedor. Y el hecho es, parejamente, que un poeta que en medio de las más sutiles expresiones se complace en estampar voces y frases chabacanas, es... lo que diga el lector".

Palabras que explican bastante bien, en parte al menos, la ausencia de los poetas surrealistas (ceranos al Surrealismo, más bien) en la obra crítica del escritor. En efecto, nada absolutamente va a decir Azorín en estos años (de 1923 a 1936) no sólo de los más importantes poetas surrealistas franceses (André Breton parece haberle interesado sólo como teórico), sino de los españoles Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Juan Larrea o José María Hinojosa. Nada encontraremos tampoco en la crítica azoriniana sobre el creacionista Vicente Huidobro, ni, siguiendo con autores hispanoamericanos, de los surrealistas Pablo Neruda o César Vallejo. Porque, en realidad --como veremos luego al revisar la teoría y la práctica "superrealista" del escritor--, lo que en el fondo entiende y emociona a Azorín es la "Poesía Pura" de Jorge Guillén y de Pedro Salinas, el popularismo estilizado de Rafael Alberti y Federico García Lorca y, entre los

más jóvenes, la sencillez de José María Souviron y José María Luelmo (15).

Pero, entonces, ¿qué ha dicho Azorín, en resumidas cuentas, de los poetas ultraístas y / o creacionistas? ¿Es posible que Azorín, siempre alerta y generoso con todos aquellos poetas y escritores cuya obra ha supuesto un avance real y positivo en la historia de la literatura, haya dejado pasar por alto la radical innovación que supuso para la poesía española el Ultraísmo? Pues, la verdad, no sólo es posible, sino que tiene además --a nuestro juicio-- una explicación muy sencilla. Hay que entender que estos poetas, procedentes todos de un Modernismo extremo y epigonal (que de ninguna manera podía satisfacer a Azorín), contaban apenas entre sus filas con alguna figura de valor, a excepción de Gerardo Diego y de Vicente Huidobro. No sólo eso, sino que estos poetas evolucionaron luego en direcciones muy diferentes e incluso opuestas, con lo que la confusión fue grande entre los críticos. Y esto sólo por lo que se refiere a los poetas de primera línea, porque los demás, considerado cada uno individualmente, carecen hoy de interés. Su valor, si alguno tienen, es parcial y muy relativo, en tanto que pertenecientes a un movimiento de innovación más o menos polémico y trascendente.

Sería, pues, injusto criticar a Azorín por no haber dedicado una mayor atención a este grupo tan heterogéneo de desiguales poetas. Sobre todo cuando se advierte que, en su tiempo, la actitud de Azorín no fue una excepción entre la de los demás críticos. Ahora mismo, por ejemplo, cuando poetas "novísimos" y "ultimísimos", frente a los excesos de una poesía social lamentablemente politizada, reivindican la libertad y pureza de las "vanguardias históricas", es difícil encontrar estudios y ediciones de la mayor parte de los poetas del Ultra, si no es en unas pocas, aunque muy estimables, antologías.

¿Quién se acuerda hoy de Xavier Bóveda, de Rogelio Buendía o de Cansinos-Assens como poetas? (16). Por no hablar del malogrado Ciria y Escalante (17), de César A. Comet, de Joaquín de la Escosura, de Pedro Garfias o de Rafael Lasso de la Vega, nombres casi inéditos para la mayoría de los lectores. ¿Quién ha leído alguna vez los versos de Eugenio Montes (18), Eliodoro Puche, Pedro Raida, José Rivas Paneda, Miguel Romero Martínez, Isaac del Vando Villar y Lucía Sánchez Saornil? Al mismo Guillermo de Torre (19) ¿quién lo conoce como poeta? ¿Y quién ha oído hablar, por ejemplo, de Francisco Vighi, el humorista del verso? (20).

El Ultraísmo es un movimiento poético que, a nuestro juicio, sólo ha dado un nombre importante: Gerardo Diego, y eso, en apenas uno solo de sus libros, Imagen (1922) (21). Cosa distinta --aunque la distinción entre poetas ultraístas y creacionistas es algo bastante difícil de establecer y hay que creerlo bajo su palabra--, será el Creacionismo, que cuenta, además de Gerardo Diego, con un gran poeta indiscutible: Vicente Huidobro.

El problema estuvo quizá en que la mayor parte de estos poetas no llegaron, salvo excepción, a ver publicado nunca un libro, quedando lo mejor y más interesante de su obra prácticamente inédito, amarillando en revistas muy minoritarias, de nula difusión y sin continuidad apenas en el tiempo. Eclipsados por los poetas de la generación inmediatamente posterior, la del 27, los poetas del Ultra no han tenido la suerte de que un crítico como Azorín, uno de los definidores del canon literario de nuestro siglo, les haya querido tomar en serio. Así, Ultraísmo y Creacionismo son unos movimientos poéticos que, si fundamentales para entender la evolución de la poesía española contemporánea, padecen hoy todavía (a pesar de los esfuerzos de algunos críticos y antólogos) una historiografía tan pobre como insuficiente (22).

NOTAS

(1) La crítica ha distinguido hasta cuatro y cinco etapas en la obra --tan amplia-- de Azorín, si bien todos los estudiosos coinciden en situar hacia 1905 la época más decisiva, importante y "clásica" de nuestro escritor. Es fundamental en este sentido el emocionado ensayo de Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "1905: Consagración y celebridad de Azorín", en Azorín. 1904-1924. Actas del III Coloquio Internacional. Pau-Biarritz. 1995, Murcia, Université de Pau / Universidad de Murcia, 1996, págs. 13-18.

(2) Como dato anecdótico, conviene recordar que en la "Biblioteca Familiar" de la Casa-Museo Azorín se guardan dos libros de poemas dedicados a Azorín por quien todavía se firmaba en poeta modernista, Vicente García Huidobro Fernández: La gruta del silencio, Santiago, Imprenta Universitaria, 1913 [1-1-34]: "A Martínez Ruiz el admirable Azorín. Recuerdo cariñoso. V. García Fernández. Santiago Chile. Delicias 1511". Y también: Canciones en la noche, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1913 [1-2-54]: "A J. Martínez Ruiz con toda la admiración que merece su prosa exquisita. Homenaje. V. García Fernández. Este libro salió antes que *La gruta del silencio*, se atrasó por culpa de la imprenta. Santiago de Chile. Delicias 1511". (Este segundo volumen tiene una pequeña sección, "Japonerías de estilo", con cuatro preciosos caligramas, que debieron de gustar a Azorín. Sin embargo, que nosotros sepamos, Martínez Ruiz no ha escrito ni una sola línea sobre Huidobro.)

(3) Parece que Azorín, cuya actividad como crítico se había centrado con preferencia en los autores clásicos, decidió dedicar una mayor atención a la literatura española actual. Así lo confiesa, explícitamente, en un artículo para La Prensa de Buenos Aires: "La literatura nacional" (2 de marzo de 1924; no recogido en libro): "Desde hace algunos meses, el autor de estas líneas se ha consagrado, en un gran periódico de Madrid, el ABC, al estudio de la literatura del día. Después de haber paseado reiteradamente por los campos de la literatura clásica española, me ha parecido que debía examinar la literatura moderna. Tenía el deber imperativo de hacerlo. Disponiendo de un gran periódico, yo podía (no por la virtualidad de mi pluma, modestísima, sino por la gran tirada del diario); yo podía, repito, prestar un servicio inestimable a las letras españolas actuales. Hablar a 300.000 lectores de los libros que se van publicando en mi patria, era cosa que yo creía que debía hacer un amante de las letras y de España. Y he comenzado --hace seis u ocho meses-- a tratar de la literatura moderna. Y he hablado de autores consagrados y de autores noveles. Y he tenido para todos no palabras acervas y virulentas, no desdenes ni altiveces, sino elogios, respeto y admiración".

Sin embargo --ya lo sabemos--, no fue entendido ni apreciado el gesto de Azorín, por lo que en octubre de ese mismo año (quizá después de leer las ironías de Ortega y Gasset en su "Diálogo sobre el arte nuevo") se dice a sí mismo Azorín, con cierta tristeza: "Limitemos nuestro campo de acción a la literatura. Y dentro de la literatura, a las letras pasadas. Cuanto más lejos de la realidad viva, nos moveremos más holgadamente. Tal es, al menos, nuestra ilusión. Los clásicos son un oasis" (AZORÍN: "A propósito de Moratín", ABC, 30 de octubre de 1924).

En esta misma línea de aproximación a los jóvenes hay que interpretar la fundación en Madrid, en junio de 1922, del P.E.N. Club español, del que Azorín fue primer presidente y colaborando, por cierto, muy estrechamente con él Ramón Gómez de la

Serna (Véase AZORÍN: "La vida española", La Prensa, 30 de julio de 1922.)

(4) AZORÍN: "Las copas de Rengifo", ABC, 26 de septiembre de 1923 [recogido en Leyendo a los poetas, Zaragoza, Librería General, 1945, págs. 165-173]. Ya anteriormente, en 1920, había hablado Azorín de "un poeta moderno, ultramoderno, como este Duc Durtain, en cuyos poemas, de una rara perfección, hay un cierto sentido de cubismo" (AZORÍN: "Andanzas y lecturas. Libros para el descanso", La Prensa, 28 de julio de 1920).

Hay que tener sin embargo mucho cuidado al interpretar este tipo de alusiones en Azorín. José Moreno Villa, quien frecuentó al escritor en estos años, advierte en sus memorias: "He paseado muchas tardes con él [Pío Baroja] y con Azorín por la calle de Alcalá y Carrera de San Jerónimo en la época en que su cuñado Caro Raggio tuvo una librería en las Cuatro Calles. Hacia 1921 [...]. A mí me recreaba salir de aquel ambiente juvenil [la Residencia de Estudiantes] y ponerme a pasear con Azorín y Baroja, que no entendían nada de los movimientos modernos. Recuerdo que en uno de estos paseos desfilamos por delante de una frutería de la calle Mayor, cuyas hermosas frutas, variadísimas en color y en formas y tamaños, estaban colocadas verticalmente. Azorín me dijo señalando hacia la frutería: "Un cuadro cubista". Lo mismo le pasó con el Super-realismo" (José MORENO VILLA: Vida en claro. Autobiografía, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, págs. 82 y 114).

(5) José María MARTÍNEZ CACHERO: "Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du premier colloque international, Pau, 25 et 26 du avril 1985: J & D Editions, 1993, págs. 189-195.

(6) Antonio ESPINA: Signario, Madrid, Índice, 1923. En el original de ABC, en vez de Antonio Espina dice, por error, Antonio España. Y así ha pasado, sin corregir, a la edición en libro. Sin embargo, Azorín, al final de su siguiente artículo para ABC (5 de octubre de 1923), dedicado a glosar la novela de Ramón Gómez de la Serna, El secreto del acueducto, escribe: "En el artículo anterior, donde dice, repetidamente, Antonio España, debe decir Antonio Espina. De Antonio Espina se trataba, del original y fino poeta, trazador de tan sutiles y extraños poemas. Que los lectores y el querido compañero, autor de *Signario*, el libro por mí recomendado, perdonen el yerro, causado por mi enrevesada letra. --A[zorín]".

(7) Quizá conviene decir que un ejemplar del libro de Pedro Díaz Rengifo: Arte Poética Española, Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí, 1759 --y que perteneció a Blas Ruiz y Albert, un bisabuelo de Azorín--, fue firmado por José Martínez Ruiz el "día 28 de agosto, Miércoles a las 4 de la tarde, 1889" [signatura Casa-Museo: 9-1-2489]. En este libro se pueden ver, en efecto, algunos raros caligramas.

Otro libro al que Azorín se refiere, y que figura también en su biblioteca, es el de León Carbonero y Sol: Esfuerzos del Ingenio Literario, Madrid, Sucesores de Riva-deneyra, 1890 [2-3-421]. Este libro lo conocía al menos desde 1913, cuando escribe: "Antecedentes del soneto que empieza: *Un soneto me manda hacer Violante*. Imitaciones y traducciones del mismo. (Futilidad y más futilidad; el tema merece figurar en la obra de don León Carbonero y Sol sobre los entretenimientos literarios)" (AZORÍN: "La historia de la literatura", La Vanguardia, 5 de agosto de 1913; recogido en Historia y vida, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1962, pág. 176).

Esos dos libros dedican numerosas páginas a los caligramas o "poesías figura-

das". En el de León Carbonero y Sol viene todo un capítulo, "El pentacróstico figurado", lleno de tales curiosidades.

(8) Recogido en AZORÍN: Leyendo a los poetas, págs. 105-113.

(9) "Embolismo", claro, y no "simbolismo", como dice por error (pág. 111) en la edición en libro. (Hemos consultado fotocopia del recorte de prensa.)

(10) ¿Cómo iban a gustarle a Azorín los poemas de ultraístas y futuristas, con su infantil fascinación optimista por las fábricas, los automóviles y los aeroplanos? En 1920 escribió Azorín: "Desde las cuatro paredes de nuestro cuartito de trabajo --¡oh camaradas!--, desde las cuatro paredes tan queridas, pensemos que el Porvenir y la Humanidad es de nosotros, y no de los locos gozadores del mundo. La idea manda la materia. Tengamos fe en nuestra obra. Y por encima de un concepto bestial de civilización --vertiginosidad, máquinas, fábricas-- pongamos la delicadeza, la bondad, el sentido de la Justicia, el amor. Pongamos el Espíritu" (AZORÍN: "Prólogo --fechado el 27 de diciembre de 1920-- a Los dos Luises y otros ensayos, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1944, pág. 10).

Como no le gustaban nada los poetas modernos, Azorín prefiere escribir sobre Emiliano Ramírez Ángel, Luis Barreda y Fernando González, poetas más tradicionales pero hoy completamente olvidados. Véase "Las burbujicas de la vida" (9 de mayo de 1924) y "Manantiales de la ruta" (21 de julio de 1923); artículos de ABC recogidos luego en Leyendo a los poetas.

(11) ¿No se acordaba Azorín de lo que había escrito, él mismo, en 1917? ¿Había olvidado Azorín "La voz de la experiencia"?: "Al juzgar la obra de un poeta original, innovador --decía entonces-- tal como Rubén Darío, se tienen siempre, por parte de los apegados a la tradición (a la tradición que no es la tradición), una porción de prejuicios y prevenciones absurdas [...]. Contra lo que podría llamarse el *espíritu pazguato*, no se combatirá nunca bastante en la literatura. quien se escandaliza de una temeridad, de una audacia, es porque desconoce --o aparenta desconocer-- la serie de temeridades y de audacias que componen una literatura. Claro está que con el tiempo --a semejanza de la pátina en los cuadros-- esas temeridades pierden su agresividad y escándalo primitivos. Pero, de todos modos, la experiencia debe aconsejarnos en estos casos el que seamos indulgentes y tratemos de tener el espíritu abierto a la comprensión [...]. Cuando aparezca una obra innovadora en literatura, seamos indulgentes y tratemos de comprender. El caso de Rubén Darío nos invita a ello. Sobre todo, no olvidemos que las generaciones venideras leerán con gusto, y aun aplaudirán aquello mismo de que nosotros nos hemos escandalizado" (AZORÍN: "La voz de la experiencia", ABC, 25 de marzo de 1917).

(12) ¿A quién puede estar refiriéndose Azorín: a Juan Ramón Jiménez o a Ramón María del Valle-Inclán? Recordemos unos versos de Francisco Vighi, uno de los más interesantes poetas ultraístas: "Discusión sin fin / sobre si es ultraísta Valle-Inclán / que si patatín / que si patatán" (Francisco VIGHI: "Tertulia", en el nº 48 de Grecia, 1920. Tomo la cita de Poesía española de vanguardia (1918-1936), Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1995, pág. 183).

Es verdad que don Ramón --de quien todos recordamos aquellas palabras de Luces de Bohemia (1920): "Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha

inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del gato"--, sí puede ser considerado sin excesivos problemas, en su libro de versos La pipa de Kif (1919), como un precursor del Ultraísmo.

Andrés Soria Olmedo comenta a propósito de Antonio Espina: "Antonio Espina, que tuvo contactos con el ultraísmo, se sirve también de un léxico poco corriente [...] para profundizar en el camino humorístico que abriera la "musa funambulesca" de Valle-Inclán. La paleta abigarrada de *La pipa de Kif* trae una primera mención de la vanguardia, en la "Rosa de sanatorio", cubista, futurista y estridente" (Antología de Gerardo Diego. Poesía Española Contemporánea, Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Clásicos Taurus, 1991, págs. 13 y 15).

Es probable sin embargo que, en realidad, Azorín se estuviera refiriendo a Juan Ramón Jiménez, ya entonces enemistado con él. (Véase el capítulo dedicado al poeta.)

(13) Recogido en AZORÍN: Escritores, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, págs. 219-225. El artículo de Ortega y Gasset titulado "Diálogo sobre el arte nuevo", se publicó en El Sol el 26 de octubre de 1924, día del ingreso de Azorín en la Real Academia. Puede verse, hoy, en José ORTEGA y GASSET: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Nueva Austral, 1987.

La antipatía inicial de Azorín por el lenguaje críptico de las vanguardias aparece una y otra vez, aquí y allá, en escritos suyos de estos años. Por ejemplo, en un artículo sobre el teatro, dice: "En España caminamos velozmente hacia el más ridículo culturanismo. El énfasis predomina ya hasta en los escritores más sencillos. Nadie se libra de esta mácula grotesca de decir las cosas más naturales de un modo obscuro e hinchado. Quién más, quién menos, los escritores españoles rivalizan con el médico de Tirso en *Don Gil de las calzas verdes*: Y luego los embaucaba / con unos modos que usaba / extraordinarios de hablar" (AZORÍN: "Amenidades de un loco", ABC, 25 de abril de 1923).

(14) Véase el estudio de Christian MANSO: "Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*, en Surrealismo. El ojo soluble. Revista Litoral, Málaga, nº 174-176, noviembre 1987. Según el profesor Manso, Azorín emplea públicamente, por primera vez, la palabra "superrealismo" en su "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy (ABC, 17 de marzo de 1927) y a lo largo de los meses de marzo y abril de 1927. Pero, como hemos visto, Azorín tiene conocimiento de las teorías bretonianas al menos desde julio de 1925.

Azorín asistía de vez en cuando, a pesar de su retraimiento y antipatía a las tertulias, a las conferencias de la Residencia de Estudiantes. De hecho, llegó a colaborar en la revista Residencia, con un artículo titulado "Los monumentos, después", Residencia, año I, nº 1, enero-abril de 1926, pág. 23. (Artículo no recogido en la Guía de la obra completa de Azorín, de Inman Fox.)

(15) Aunque Azorín ha llegado a entusiasmarse con Sobre los ángeles, de Rafael Alberti, es preciso convenir que se trata, dentro del surrealismo, de uno de los libros en que se utilizan con mayor moderación las teorías bretonianas. Por otro lado, si a Azorín le ha gustado mucho también el Poema del Cante Jondo, de García Lorca, es verdad que lo prefiere --así lo confiesa-- a otros poemas lorquianos de modalidad ultra-moderna (es decir, la surrealista de, por ejemplo, Poeta en Nueva York).

Para todo lo relacionado con Azorín y los poetas de la promoción de 1927, deben verse los trabajos de Francisco Javier Díez DE REVENGA: "Azorín y los poetas del 27", Montearabí, núms. 8-9, 1990, págs. 7-14 y "Azorín y los poetas y la poesía de su tiempo", en Anales Azorinianos, nº 5, Alicante, CAM, 1996, págs. 53-73.

Sobre José María Souvirón conviene conocer el trabajo de Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "Souvirón y Azorín", Nuevo Diario, nº 216, pág. 5.

(16) Extraña mucho que nunca haya escrito Azorín sobre Cansinos-Assens, autor, además de poeta, de numerosas novelas y estudios críticos en los que elogia a Azorín. Por ejemplo, Cansinos habló muy elogiosamente de Azorín en el primer volumen de su libro La nueva literatura, capítulo "Los Hermes: Martínez Ruiz (Azorín)", Madrid, Editorial Páez, 1925, págs. 87-107.

(17) De José Ciria y Escalante, guardaba Azorín una edición póstuma de sus Poemas (Madrid, Artes de la Ilustración, 1924) [3-20-12]. Ejemplar nº 21 de una edición de 200. José de Ciria nació el 28 de septiembre de 1903. Murió a 4 de junio de 1924. En la página 2 de este librito, viene una lista de "Amigos de Ciria y Escalante", supongamos que patrocinadores del volumen, entre los que figura el nombre de Azorín. Quizás conoció nuestro escritor al joven poeta, a quien apreciaba, o se trata simplemente de un acto de generosidad. Lo cierto es que Azorín sí habló de Ciria al menos en un artículo: "Proseguir y adelantar", ABC, 29 de agosto de 1925 (recogido en El artista y el estilo). En este trabajo reflexiona el escritor sobre lo que va a suponer para la historia de la literatura española la nueva generación de escritores. En realidad, dice Azorín, lo que hacen es proseguir, porque adelantar adelantan muy poco. Son muchos los nuevos poetas y narradores. Pero, de todos ellos, en el futuro serán recordados sólo tres o cuatro. "La mayoría de esos nombres que repiten y glorifican los escritores jóvenes españoles, no representará nada dentro de algunos años. No queremos nombrar a nadie. Pero puesto que ya no se cuenta entre los vivos, deseamos hacer una excepción a favor de un ingenio joven, muerto cuando se abrió ante él --como ante nuestro Ciria Escalante-- un brillantísimo porvenir. Como Ciria Escalante, Raymond Radiguet murió a los veintitrés años".

(18) De Eugenio Montes sólo hemos encontrado una alusión de Azorín, ¡pero en 1953! En una carta a D. Ricardo Tomás y Soriano, alcalde de Yecla: "Celebro que el mantenedor [del "Homenaje a Azorín"] sea Eugenio Montes, fluido orador y elegante prosista, buen amigo" (María MARTÍNEZ DEL PORTAL: "Yecla a través de unas cuartillas de Martínez Ruiz", en Traslado de los Restos Mortales de José Martínez Ruiz y su esposa Julia Guinda Urzanqui, Madrid-Monóvar, 1990, pág. 80).

(19) Como sabemos, Guillermo de Torre es uno de los más importantes críticos y poetas de vanguardia. Extraña que Azorín no haya dedicado una sola palabra a su libro Hélices. Quizá se explica si tenemos en cuenta que, como recuerda Andrés Soria Olmedo, "es Torre quien introduce a Cocteau en 1921, en la revista Tableros [...]. En ella se recoge el juicio de Cocteau en su etapa dadaísta, contra Maurice Barrés, que termina con su decapitación, y lo aplica a la literatura española: "¿Imagináis, camaradas bélicos, caso de decidiros a tales procesos, quién de nuestros literatos novecentistas --descartamos todos los supervivientes anteriores-- situado en una posición algo paralela a la de Barrés, ofrece una cabeza tentadora para empezar el *Jeu de massacre*? Sólo a la insinuación de esta sospecha ya veo vacilar a nuestro cultista del yo, predica-

dor acérrimo, si no del culto a los nuestros, sí de las figuras retrospectivas de los viejos paisajes de la política reaccionaria, del ciervismo a *outrance*; ya veo temblar, bajo sus máscaras de impasibilidad al irritable y minúsculo Azorín..." [Tableros, 1, 15 de noviembre de 1921]. Éste es quizá el ataque más atrevido que hemos podido detectar en todas las revistas examinadas, aunque no debemos olvidar que no son sólo los ultraístas enfebrecidos por dadá quienes censuran la actividad política de Azorín en el partido conservador" (Andrés SORIA OLMEDO: Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930), Madrid, Istmo, 1988, pág. 120).

Todavía en 1924, aunque Torre había suavizado ya bastante su agresividad juvenil, publica dos artículos. "El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos", en la bonaerense revista Proa (núms. 4 y 5, noviembre y diciembre de 1924, págs. 38-47 y 28-44), donde ataca a todos los críticos, salvo a d'Ors, Ortega y Canedo. En el segundo de estos trabajos "revisa detenidamente el ensayismo en España, desde las figuras consagradas del novecentismo y el 98: Azorín, en primer lugar, se merece el ataque de la juventud [...] precisamente por haber sido el más atractivo de la generación anterior y haber claudicado en todos los frentes. Guillermo de Torre, más benévolo que sus coetáneos y siempre con vocación de historiador, distingue el primer Azorín, vivificador de los clásicos, del posterior, "cómplice del chirrión de los políticos... Bamum de los abastecedores novelescos... miope ante la Belleza pura", en suma, partidario del arte para todos, y hasta, en su opinión, subido a la Real Academia por méritos extraliterarios" (Andrés SORIA OLMEDO: Ob. cit., pág. 226).

(20) Francisco Vighi, el más humorista de los poetas de vanguardia, debía de apreciar a nuestro escritor, pues su nombre figura entre los comensales del Banquete a Azorín organizado por Antonio de Obregón y Ramón Gómez de la Serna, la noche del 26 de junio de 1930, con motivo del estreno, publicación y éxito de Angelita. Su intervención en el Banquete no fue pasiva, pues se encargó de leer la lista de adhesiones.

(21) Gerardo Diego, quien mantuvo relación epistolar con Azorín, ha sido uno de los grandes admiradores y, con el tiempo, amigos del escritor, acerca del cual ha publicado numerosos artículos. Sin embargo, Azorín, aunque ha dedicado a Diego (en 1944) su novela La isla sin aurora, no ha dicho demasiadas cosas sobre el poeta. El anónimo poeta a que se refiere Azorín en el artículo "Otra vez y siempre. Muñoz Seca", ABC, 1 de septiembre de 1927 [recogido en Escena y sala], no puede ser otro que Gerardo Diego. Entonces escribió Azorín: "El poeta autor de ese raro verso ["los pájaros cantan sin saliva"] —y de otros igualmente extraños— es un espíritu de los más finos, sutiles, elegantes y delicados con que cuenta la literatura española a la hora presente".

Para las relaciones amistosas y literarias entre Azorín y Gerardo Diego, véase el fundamental artículo de Francisco Javier Díez DE REVENGA: "Gerardo Diego y Azorín: Confesiones y recuerdos de un discípulo constante", en Montearabí (Yecla), nº 22, 1996, págs. 7-21.

(22) Una primera versión de este trabajo, ahora ampliada y corregida, la presentamos en Murcia en noviembre de 1996 (Pedro Ignacio LÓPEZ GARCÍA: "El baba-dor y el sonajero: Azorín y el primer vanguardismo poético español (los ultraístas)", en Estanislao Ramón TRIVES y Herminia PROVENCIO (Eds.): Actas del Congreso Internacional Azorín en el Primer Milenio de la Lengua Castellana, Universidad de Murcia, 1998, págs. 281-296.

III. 3. José Ortega y Gasset

Ha sido, a no dudarlo, uno de los mejores y más admirados amigos de Azorín, quien correspondiendo a las penetrantes, profundas páginas que aquél le dedicó (1), ha escrito varios artículos, todos interesantes aunque de importancia desigual, sobre la persona, los libros y el pensamiento estético, filosófico y, sobre todo, político de Ortega y Gasset. Artículos que, por extraño que parezca, no han sido recogidos en volumen y apenas estudiado ni comentado (2).

"La vida española. Un libro de Ortega y Gasset" (*La Prensa*, 8 de octubre de 1922) es un trabajo largo, casi didáctico, bastante más riguroso de lo que suele ser habitual en nuestro escritor. Pero no se trataba ahora de hacer un artículo sobre asuntos estéticos o literarios, sino de tipo político, y seguramente le importaba hilar muy fino a Azorín, dejando claras sus ideas sobre el tema --en este caso, el de la supuesta o real invertebración social de España.

Acaso puede parecer el comentario de éste y los otros artículos de Azorín sobre Ortega un poco fuera de lugar, en un trabajo en que, como el presente, se pretende indagar en las relaciones, afinidades y divergencias de Azorín con los distintos escritores y movimientos de vanguardia. No es sin embargo --me parece-- inoportuno tal análisis, porque el papel de Ortega y Gasset como pensador (también, por supuesto, como escritor) fue, nadie lo puede ignorar, decisivo en estos años, convirtiéndose en el maestro fundamental de una gran parte, acaso la mejor, de la juventud intelectual española. Es difícil además, cuando no un despropósito, minusvalorar la importancia de las relaciones del pensamiento y la literatura, reduciendo ésta apenas a una simple experimentación formal, sin advertir su profunda trascendencia y significado --toda ética implica una estética, y viceversa. Pero es que nunca como en estos años (los del período de entreguerras), estuvieron más próximos la filosofía, el pensamiento político y la crea-

ción artística. Es, pues, obligado hacer referencia, siquiera brevemente, a las inquietudes políticas y filosóficas del momento, representadas de un modo ejemplar entre nosotros por José Ortega y Gasset, el maestro y guía intelectual indiscutible de todos (o casi) los jóvenes escritores españoles de la década de los veinte.

El libro de Ortega que va a comentar ahora Azorín no es otro que la España invertebrada, el cual --confiesa nuestro escritor-- ha querido leer despacio y con tranquilidad. Son páginas, dice Azorín, que él ha trabajado bastante:

"Lo he leído para gozar como lector, y no en calidad de periodista que desea informarse. El ejemplar del libro de Ortega, que está sobre mi mesa, se halla con sus márgenes llenas de anotaciones. No se puede hablar ligeramente de un libro de Ortega y Gasset. Son muchas las reflexiones que cada página sugiere. Y dar una síntesis es un poco peligroso. ¿Cómo abarcar sintéticamente, sistematizándola, toda la doctrina del autor? Lo que voy a hacer es ir copiando algunas de las notas que he puesto en mi ejemplar, es decir, copiaré los pasajes del libro que me han parecido más interesantes, y al paso haré las reflexiones que crea más pertinentes, reflexiones hechas durante la lectura y expresadas sucintamente en las márgenes del volumen".

El asunto principal del libro de Ortega --señala Azorín--, no es otro que el divorcio, la separación y hasta el antagonismo que hay al presente, en España, entre la minoría selecta, la élite, y las masas. La falta de solidaridad, la falta de un proyecto, de una ilusión común, entre quienes están obligados a dirigir la sociedad y quienes deben aceptar ser dirigidos. El problema de fondo, entonces, para Ortega y Gasset, se reduce a que "la masa se niega a ser masa --esto es, a seguir a la minoría directora", y por eso, ocurre que la sociedad se desmembra, sobreviniendo "el caos social, la invertebración histórica".

El problema principal, en cambio según Azorín, es otro, es "el problema del pasado y de lo porvenir. Según nos apoyemos en lo pasado o en lo porvenir así variará nuestra política y nuestra sociología", porque eso es lo que condiciona toda posible interpretación de la realidad social. Ortega, le parece esto muy claro a Azorín, se apoya

más en el futuro que en el pasado. Así, por ejemplo, puede encontrar y copiar nuestro escritor, en España invertebrada, una bella frase del filósofo que: "Las naciones se forman y viven de tener un programa para el mañana". No se trata de que Ortega desprecie el pasado; lo que sucede es que la unión, la solidaridad, se realiza siempre por algo que va a ser, que hay que cumplir y queremos que sea, y no tanto por algo que ya ha sido. Un ejemplo evidente de ello lo tenemos en nuestra historia. España fue grande y fuerte, estuvo unida y vertebrada --en apariencia, al menos-- mientras tuvo un ideal, un proyecto, una ilusión nacional. Pero esa unión se hizo sobre todo con guerras, y ni Ortega ni Azorín, hombres del presente, pueden ser belicistas. La guerra sólo será válida para ellos como un último recurso de "cirugía política". Aunque todavía en eso tiene Azorín alguna duda o escrúpulo.

"En cuanto a la guerra, no es difícil determinar su misión. Por muy profunda que sea la necesidad histórica de la unión entre dos pueblos (regiones, *naciones*, en el siglo XVII), se oponen a ella intereses particulares, caprichos, vilezas, pasiones, y, más que todo esto, prejuicios colectivos instalados en la superficie del alma popular, que va a aparecer como sometida". "Nada de esto, añade el autor, es hondo históricamente, ni siquiera humanamente; son lo patológico del hombre, los estorbos para la historia. Contra ello sólo es eficaz el poder de la guerra, la gran cirugía política". ¿Sólo el poder de la guerra? Acaso yo hubiera suprimido la palabra *sólo*. Y este es otro problema: el del poder y eficacia de la instrucción".

De cualquier modo, hay algo que es innegable, y es la invertebración social que padece España. Existe un divorcio, una separación real entre las masas y las élites. Y lo que se pregunta en seguida Azorín es si ha existido realmente en España esa minoría selecta de que habla Ortega. Más aún, si existen las masas como factor social. Así, afirma Azorín que --por ejemplo-- se dice al presente que no existen hombres en España (se entiende hombres selectos) como los de hace cincuenta años. ¿No existen, o lo que sucede más bien es que no hay masas que los reconozcan como tales y concen-

tren en ellos sus fuerzas? Porque, según Ortega, un hombre selecto será eficaz no por sus cualidades individuales, sino por la energía social que la masa haya depositado en él.

Se encuentra por lo tanto Azorín, al leer estas páginas del nuevo libro de Ortega, con el problema del individuo y de sus relaciones, siempre conflictivas, con la masa. Son éstas de Ortega y Gasset unas páginas que le sugieren a Azorín muchas observaciones, pero no todas de adhesión completa. Y "no de adhesión completa porque dependen de la adhesión o contradicción del sistema histórico-filosófico que profese el lector". Porque Azorín, mucho más individualista (o ingenuo) que Ortega, cree sobre todo en la voluntad y energía de un hombre o de unos pocos hombres, susceptibles de influir en la masa social: "¿Hay o no hay hombres hoy en España? ¿Son superiores o inferiores los hombres de hoy a los de hace cincuenta años? Ortega y Gasset, entusiasta del presente, de los hombres actuales, no puede colocarlos por debajo de los de 1890". (Adviértase, de paso, la sutil defensa que hace Azorín de los hombres de su generación, la de 1898.) Pero justamente por eso, porque no puede, lo que tratará Ortega será de "indicar la diferencia de calidad de la masa".

Pero lo cierto es, recuerda Azorín, que "siempre se ha dicho que *no había hombres*, o que los hombres de antaño, desaparecidos, eran superiores a los del día". Claro que cuando decimos "los hombres" nos estamos refiriendo, en concreto, a las grandes personalidades, a las minorías selectas. Si los hombres de antes fueron, en efecto, mejores que los de ahora, según la teoría de Ortega también habrían de serlo los hombres-masa de antaño. Pero se pregunta Azorín: "¿Crean, en realidad, las masas a los grandes hombres? Este es el punto delicadísimo del problema planteado por Ortega". Y como no puede Azorín dar del todo la razón a Ortega y Gasset, intenta suavizar sus objeciones: "Pocas cosas hemos leído tan hondas, tan sugestivas, como estas páginas

de Ortega. Nosotros este problema lo vemos de un modo dinámico. Y así, en la sucesión del tiempo, no concentrado en un solo momento histórico, es como debe considerarse". En fin, que, como vemos, lo que piensa Martínez Ruiz sobre este punto es, justamente, lo contrario de Ortega: que la minoría selecta es la que con su solo esfuerzo crea y condiciona a las masas (y es, por tanto, la responsable de lo que éstas hagan o dejen de hacer), y no al revés.

"Si la minoría selecta ha de ser minoría, creará masa; no se concibe el papel de una minoría selecta (un número indefinido de hombres distinguidos) que no tenga función social. La masa no hace a esta minoría. La minoría influye --durante una generación, o dos, las que sean-- sobre la masa. Y luego, esa masa formada, en la sucesión del tiempo, por los grandes hombres, es la que, a su vez, refleja su fuerza espiritual sobre otros hombres selectos. De este modo entendemos nosotros el pensamiento de Ortega y Gasset".

Y esto es en definitiva, siempre según Azorín, lo que explica el resentimiento de la masa contra los hombres excelentes, a los que ni siquiera apetece reconocer como tales. Al contrario, los desprecia e incluso persigue. Están, pues, bastante de acuerdo en el fondo, aunque con matices, Azorín y Ortega y Gasset. Pero hay algo más, advierte nuestro escritor, y es la actitud irresponsable de algunos de los elementos directores, de algunos hombres egregios (por ejemplo, y lo dice con toda claridad, Joaquín Costa) que, dejándose llevar del pesimismo, han negado casi por sistema la existencia de hombres --pero hombres de verdad-- en España. La masa, claro está, les ha tomado la palabra (a Costa y a otros), y no se cansa ya de repetirlo.

Hace, en definitiva, Ortega --a juicio de Azorín--, en España invertebrada, un análisis extraordinario, un "examen disolvente" de la realidad española, cuyo problema básico se puede resumir en ese antagonismo inconciliable entre élites y masas. Afortunadamente, en la última parte del libro, Ortega se vuelve constructivo, y "emprende la tarea de dar una base sólida a la gobernación nacional". Y es aquí donde, para Azo-

rín, corrige Ortega su aparente desdén por el pasado, diciendo que es necesario contar "con la experiencia formada por las pasadas generaciones". Ha notado el filósofo que la cuestión de las relaciones entre aristocracia y masa suele plantearse, desde hace dos siglos, bajo una perspectiva ética y jurídica, y en esto ve Ortega, y Azorín con él, un grave error, porque se ha prescindido de la realidad social en beneficio de rígidas abstracciones, cuando lo que debería haberse hecho, estima Ortega, es ponerse en la realidad, aceptando sus "condiciones ineludibles", y no, en cambio, "dictaminar cómo deben ser las cosas". Ortega no es, por lo tanto, un utopista, pero tampoco un tradicionalista; no ha sustituido el viejo dogmatismo religioso con el nuevo dogmatismo del progreso y la democracia, ni tiene simpatía por el materialismo histórico. Y Azorín no puede sino estar de acuerdo él también, en líneas generales, con el diagnóstico y las ideas políticas de Ortega, expuestas, por vez primera, en España invertebrada, un libro que cree conveniente resumir a los lectores en tres epígrafes:

"1º Debe existir en toda sociedad una dependencia, solidaridad y jerarquía de los factores o clases sociales. Sin esta subordinación y dependencia, sin esta gradación de lo mejor a lo menos selecto, no puede haber cohesión social.

2º La política ha de tener por base la realidad presente; lo que debe ser, no puede sacrificarse a lo que es; sin renunciar al ensueño generoso, no caigamos en el utopismo anarquista".

Y 3º --concluye Azorín--: que en España no ha existido nunca, en realidad, una aristocracia directora, ni puede hablarse tampoco de decadencia en una nación que no tuvo nunca una elevación real. Y lo prueba que "cuando se atraviesan los Pirineos [en dirección a España], la impresión que recibimos es la de que se llega a un pueblo de labriegos". Y acaba su artículo Azorín con unas palabras elogiosas para Ortega: "¿Impresión melancólica, pesimista? Sí, indudablemente. Pero libro formidable, el de Ortega y Gasset. El libro sobre filosofía de la historia y sobre política más hondo, más su-

gestivo, más original que se ha publicado en España desde hace muchos años".

Como debía de parecerle poco a Azorín, o le interesaba, aún dedicará otro artículo --ahora en ABC: "*La España invertebrada* de Ortega y Gasset" (31 de agosto de 1922)-- a comentar el reciente libro de su amigo Ortega, quien debió de quedar bastante contento de que le hicieran tanta y tan buena publicidad, y nada menos que Azorín, a uno y otro lado del Atlántico. Aunque publicado este artículo de ABC con anterioridad al de La Prensa de Buenos Aires (3), ha debido de escribirlos Azorín casi al mismo tiempo (el publicado en La Prensa, aunque aparecido en octubre, está datado, en San Sebastián, en agosto de 1922). Y así lo declara, explícitamente, nuestro escritor, quien confiesa: "Este artículo [se refiere al de ABC] no sirve sino para señalar algunos extremos de la doctrina que Ortega y Gasset expone en su obra; en otra parte --para fuera de España-- he examinado con toda detención el nuevo libro".

En efecto. Aunque con la belleza y la sencillez que distinguieron siempre la prosa de Azorín, este trabajo es más breve y sintético, no añadiendo, en esencia, nada nuevo a lo expuesto en el artículo anterior, por lo que se nos disculpará de comentarlo en detalle. Sí nos parece interesante, sin embargo, señalar que incide Azorín en el elogio del estilo literario de Ortega, un "estilo delicado, fino, preciso", subrayando de paso lo profundo y acertado, a su ver, de las afirmaciones contenidas, la infinidad de reflexiones que, según dice, le inspira "el libro más sugestivo que se ha publicado en nuestro país desde hace muchos años". Reconoce Azorín, de todos modos, su carácter polémico, capaz de suscitar tantas oposiciones como adhesiones.

Como hemos visto, en líneas generales estaba de acuerdo Azorín con las ideas de Ortega. Sobre todo, dos afirmaciones le parecen interesantes ahora a nuestro escritor. Ha notado él también la invertebración social de España, invertebración causada por la ausencia de un ideal nacional colectivo. En concreto, le parece muy cierta esa a-

firmación de Ortega de que nuestra decadencia viene de lejos, desde la Edad Media, cuando, por causa de las sucesivas invasiones, España se puso de espaldas a la Europa Occidental. En España, además, nunca hubo una minoría de hombres selectos, que supieran dirigir a las masas. Porque esos hombres, los mejores de entonces, no eran, en realidad, selectos ni espirituales. Con ser los mejores, no podían compararse, en modo alguno, con los egregios del resto de Europa. Y lo prueba --razona Azorín-- que nuestro arte popular es maravilloso, pero en cambio nuestro arte aristocrático es pobre y escaso, y no deja de tener en el fondo, una "ganga plebeya y vulgar". Este materialismo, según Ortega (y Azorín con él), ha sido el principal problema, desde siempre, para el desarrollo y la prosperidad de España.

El siguiente libro de Ortega y Gasset que va a comentar Azorín es El tema de nuestro tiempo. Un libro con el que, al igual que la España invertebrada, repite Ortega dos veces en la bibliografía azoriniana. Escribe, en efecto, Azorín dos buenos artículos sobre este libro, de apreciable extensión además, aunque muy diferentes entre sí. El primero de ellos, publicado en ABC, y titulado "El tema de nuestro tiempo", es en realidad un cuento --sólo al final se refiere Azorín al libro de Ortega--, con el que intenta exponer nuestro escritor, de una manera sencilla y fácil para los lectores (y, desde luego, también para él), el problema central del nuevo libro del filósofo. En cambio, el trabajo aparecido en La Prensa es del tipo corriente, más serio quizá. Empecemos por comentar el primer artículo --en realidad, ya lo dijimos antes, se trata más bien de un cuento.

Inventa Azorín un personaje, Pablo Ros, profesor y filósofo, escritor de páginas amenas en sus ratos libres pero autor, sobre todo, de una incompleta --falta el cuarto y último volumen-- Historia del pensamiento español (es curioso, pero tal personaje tiene, al menos así nos lo parece, rasgos comunes a Azorín y Ortega). Pablo Ros, profesor de filosofía en la Universidad Central, duda sin embargo Azorín si llegará a publicar

el último volumen de su magna obra filosófica. Tiene Pablo Ros un discípulo, Fernando Palma (¿trasunto de Fernando Vela?), que toma notas en las clases de su maestro, apuntes que pasa luego al profesor y servirán para escribir ese libro que todos esperan. Sin embargo, el libro no acaba de concluirse. Pablo Ros, a su vez, fue discípulo cuando joven (como lo es ahora suyo, Fernando Palma) de otro gran pensador, Luis Salazar. En todo lo que decía su maestro estaba de acuerdo entonces Pablo Ros. La filosofía de Luis Salazar era la del racionalismo, y racionalista era, por lo tanto, su discípulo, Pablo Ros. Pero muerto ya Salazar, y pasados los años, sucedió que el espíritu de Pablo Ros:

"Fue columbrando perspectivas que antes no había soñado. De un racionalismo rígido, severo, noble --el noble racionalismo de Salazar-- fue pasando a un concepto de la vida y del mundo fundamentalmente sentimental, instintivo y espontáneo. Las diferencias de una u otra filosofía eran radicales. Si para Salazar la razón lo era todo, para Ros llegó a serlo todo lo espontáneo. Partiendo de esta concepción esencial de la vida naturalmente, lógicamente, los conceptos de derecho, de moral, de estética llegaban a ser también distintos de los del maestro. Y al llegar a historiar, en el siglo XIX, el pensamiento español, las ideas filosóficas y morales españolas, Pablo Ros se había visto, se estaba viendo, en un terrible conflicto: tenía que juzgar toda la doctrina del amado maestro, de Luis Salazar, del hombre bueno, generoso, que había formado su espíritu, el espíritu de Pablo Ros. ¿De qué manera Pablo Ros, juzgaría la obra de Luis Salazar? Opuesto en absoluto a esa doctrina, por respetuosa que fuera, por blando y ledo que fuera en su juicio, ¿no iba a quedar totalmente destruida en el examen que Ros hiciera en ella? ¿No se vería forzado Pablo Ros, fatalmente, a mostrar la inanidad del pensamiento del querido maestro?"

En este dilema se encuentra ahora Pablo Ros, y por eso no avanza ni se decide a concluir su obra magna. Un día, al salir de clase, dando un paseo con su discípulo, empiezan a tratar del conflicto entre la razón y la vida, pero Palma, animado por el maestro, se atreve a afirmar que no sabe si existe en realidad tal oposición (y ése es, justamente, para Ortega, el "problema de nuestro tiempo") entre lo vital y lo racional. Encuentra Fernando Palma que:

"La vida es una misma en todas las épocas de la historia. La humanidad ha dado siempre, en todos los momentos, una misma destilación, digámoslo así, de vida y de pensamiento. La emanación vital de la humanidad es idéntica a través de los siglos. Es verdad que existen épocas en que parece predominar la razón, y otras en que parece predominar el instinto. El hombre va de uno a otro de los dos polos. Pero a la larga, tomada en bloque la humanidad, volviendo la vista hacia el remoto pretérito, ¿no nos encontramos con que las épocas y los hombres racionalistas, puramente racionalistas, son, a su vez, un factor poderoso, poderosísimo, de vitalidad instintiva y sentimental?"

Justo en ese momento se cruzan maestro y discípulo con otro personaje, Saldochea, "con su traje raído, sus gafas ahumadas, modesto y pobre". El tal Saldochea es un hombre conocido y admirado, un "revolucionario impenitente" que, racionalista hasta el extremo, ha "sacrificado todo --posición social, fortuna, libertad-- al mantenimiento inflexible, inexorable, de los principios de razón y justicia". Este Saldochea es un hombre que no ha sabido o no querido equilibrar lo que ha sido, y lo que es, con la Utopía, con lo que debe ser, y así resulta que su vida es la de un romántico, la de un idealista inflexible, pero que --y esto es lo curioso--, si obra entre sus seguidores, es precisamente por el ejemplo bello de su vida, "por su eficiencia sentimental, más que por su racionalismo". De igual modo --razona y se pregunta Fernando Palma--, "los enciclopedistas y todos los laboradores del siglo racionalista, el XVIII ¿no se imponen a nosotros por su espíritu de abnegación en pro de la ciencia y de la humanidad más que por su mismo racionalismo?".

Este Fernando Palma, reconoce Azorín, es un gran paradojista. Y por eso Pablo Ros, su maestro, no puede menos de sonreír con benevolencia, aceptando que algo hay de cierto en lo que dice el discípulo. Pero el perdurable problema entre razón y vida, el problema "de la vida y los ideales de la vida", es algo mucho más profundo y complejo. Piensa tratarlo Ros más adelante en el curso. Aunque --se pregunta el filósofo: "¿No existirá un error fundamental en la humanidad, en la concepción histórica, secular de la vida? ¿No debemos considerar la vida en sí misma, serena y bellamente,

independiente de toda falaz fantasmagoría?". Y ahora el discípulo, como hombre joven que es, le inquiera a Pablo Ros: "¿Quién, querido maestro, habría podido vivir la vida en sí misma, sola, desnuda de toda actividad extrínseca? La belleza, la justicia, la piedad..." Sucede algo entonces que viene a corroborar estas palabras de Fernando Palma. Llegan los paseantes a la calle Fuencarral, y hay allí un grupo grande de gente que quiere agredir, increpándole, a un hombre que ha maltratado a un niño. La reflexión del maestro es concluyente: "Es horrible. Se soportan los dolores, muertes y angustias de los hombres; pero es intolerable, de un dolor dilacerante, la vista de un niño enfermo, herido o maltratado". Lo que aprovecha Palma para responder: "Esa muchedumbre, querido maestro, se mueve ahora por un sentido hondo e inmortal de piedad". Y concluye, entre escéptico e irónico, este cuento Azorín, preguntándose si, en efecto, podrá terminarse algún día el cuarto y último volumen de la magna obra de Pablo Ros, su Historia del pensamiento español.

Hasta aquí la parte narrativa del artículo de Azorín, quien se dispone luego, pero muy brevemente, a hacer un comentario al libro de Ortega El tema de nuestro tiempo. Un libro, por cierto, que, al igual que la España invertebrada, confiesa Azorín lo ha tenido que comprar en una librería. (¿No se los envió Ortega, quizá enfadado, distanciando de nuestro escritor, seguramente por cuestiones políticas? Quizá habría entonces que interpretar esta serie de artículos de Azorín como un intento de reconciliación con su amigo.)

El tema de nuestro tiempo le parece a Azorín un libro admirable, porque "si henchido de doctrina, profundo y delicado era el anterior volumen de Ortega y Gasset, la *España invertebrada*, no lo es menos la obra presente. Se presta este libro como el anterior --y acaso más-- a la contradicción y la discusión". Virtualidad suprema ésta, según Azorín, de los libros de Ortega: "El don de suscitar ideas, de estimular el pensa-

miento". Algo a lo que contribuye, y no poco, "el espíritu del autor, de una profunda distinción, sutil y aristocrático", y por supuesto también, su "dialéctica fácil, elegante y discreta".

Tres son, a juicio de Azorín, las partes principales de El tema de nuestro tiempo. En la primera trata Ortega del problema entre la razón y lo espontáneo. En la segunda, de si la vida tiene o no una finalidad. Por último, en la tercera parte, previene Ortega contra todo sectarismo a quienes, no habiendo entendido el espíritu de su nuevo libro, quieran tomar demasiado en serio, dogmáticamente, las afirmaciones en él contenidas. Como colofón del libro viene un "Apéndice justificativo" sobre el ocaso de las revoluciones, que es, para Azorín, "un magnífico, substancioso ensayo de filosofía de la historia y de política ideal". Finalmente, lamenta Azorín que libros como éste no merezcan una mayor atención y comentarios, aunque sí hay ya, por fortuna, "un público selecto, independiente", que "acompañará siempre en su discurrir al querido amigo y compañero". Y por si no hubiese quedado bastante claro, añade todavía: "Estudia y remueve José Ortega y Gasset los más hondos problemas de la moral y de la estética. No hace falta estar o no estar conforme con el autor. Los temas son de los que se imponen, se deben imponer a la consideración de todo hombre civilizado. Y el autor --y esto es inapreciable-- los trata con un noble, digno y espiritual desinterés".

Rara vez habrá escrito Azorín, siempre tan cordial, tan generoso con sus compañeros de letras, palabras de un mayor respeto y simpatía como éstas que dedica a esa extraordinaria personalidad intelectual que fue José Ortega y Gasset.

"Vida española. Al margen de un libro", es, como sucediera un año antes con la España invertebrada, otro artículo con el que merece Ortega los honores de una repetición, en los comentarios críticos de Azorín. Publicado en La Prensa de Buenos Aires el 25 de noviembre de 1923, se trata de un trabajo muy distinto del anterior --en reali-

dad, como hemos visto, aquél era un cuento. De nuevo quiere hablar Azorín de El tema de nuestro tiempo, un libro que le ha parecido a nuestro escritor uno de los mejores y más interesantes de Ortega y Gasset. Aunque sabe Azorín, y así lo declara, explícitamente, que no es éste, ni mucho menos, pero como ninguno de los del filósofo, un libro para todo el mundo, a pesar de la belleza y sencillez del estilo. Sin embargo, le consta a Azorín que Ortega es leído con atención por un público variado y selecto. Por eso se quiere disponer él ahora a explicar las ideas contenidas en el libro, haciendo a su vez, al margen, algunos comentarios personales.

El verdadero tema de nuestro tiempo, según Ortega y Gasset, como ha comprendido perfectamente Azorín, no es otro que "someter la razón a la vitalidad". El nuevo libro de Ortega se centra, pues, en el conflicto entre la razón y lo vital. Pero es éste, apostilla Azorín, un conflicto muy viejo: de nuestro tiempo y de todos los tiempos. Hay antecedentes ya de tal idea (siempre según Azorín) en los clásicos griegos y, más modernamente, en Montesquieu. Todo se reduce a que la vida no es algo contingente y azaroso, sino que responde a una ley más o menos oculta. Transcribe luego Azorín unas líneas importantes del libro de Ortega, referidas al problema de las generaciones. De forma muy resumida, afirma Ortega que los cambios históricos son inevitables, y no azarosos; que no son, por lo tanto, obra de un solo hombre de genio, sino que responden a todo un repertorio de tendencias vitales, que se encarnan en varios hombres. Idea fundamental, porque de ella se deriva toda la concepción que del derecho, de la moral y del arte, tiene Ortega y Gasset.

Aduce luego Azorín, no tanto para demostrar la tradición de la idea orteguiana como para lucir su propia erudición, textos de Montesquieu --Grandeza y decadencia de los romanos-- y de Bossuet --la Historia Universal. Con esto no pretende Azorín, ni mucho menos, disminuir la originalidad de las ideas de Ortega, sino confirmarlas y, es

claro, adherirse a ellas. Lo que ha logrado Ortega y Gasset es dar un tono moderno, una intención y un nuevo sentido a esa idea fundamental de que son las grandes causas vitales, y no el azar, no la Fortuna, ni la Providencia, los que determinan la Historia. Lo importante entonces de esta reflexión, para Azorín como para Ortega, es que determina toda una interpretación del derecho. Aunque lo grave es, se pregunta nuestro escritor, si "¿Podrá una sociedad ser transformada de la noche a la mañana? ¿Podrán existir, en una sociedad, clases de hombres mejores, distintos de los otros hombres y a los cuales podamos apelar, en postrera instancia, cuando la conciencia social se vea cansada de sus gobernantes y legisladores?". (Esto lo escribe Azorín, no lo olvidemos, en noviembre de 1923, cuando acababa de hacer crisis el viejo sistema parlamentario, dando paso, con el beneplácito o la complicidad de Alfonso XIII, a la dictadura del general Primo de Rivera, la que no fue del todo mal recibida, al menos en sus inicios, por la mayor parte de los intelectuales, entre ellos Azorín y el propio Ortega.)

El problema es si existen tales hombres selectos, con una sensibilidad vital moderna, que no quieran dar la espalda a su propio destino. Porque no es la razón --seca, árida y abstracta-- la que transforma a los pueblos, sino la sensibilidad. Hay pues, glosa Azorín a Ortega, que cambiar la sensibilidad, para que, de esta manera, poco a poco, gradualmente, casi sin sentirlo, se puedan ir modificando también la política y el concepto del derecho.

Es, por tanto, esa sensibilidad nueva que trae cada generación, la que causa y justifica los cambios sociales, y éste es, justamente, el problema de nuestro tiempo. Aunque tal problema, añade enseguida Azorín, lleva dentro otra cuestión importante: la de cuál sea la finalidad de la vida. A juicio de Azorín, es ésta la parte más "delicada y peligrosa" del libro El tema de nuestro tiempo, porque: "No todos los lectores --aun siendo selectos los lectores de Ortega-- podrían contenerse en los límites razonables

al infundir en su espíritu los conceptos de esta parte del libro. El autor lo comprende así, y en un capítulo especial (el X) [se refiere Azorín al apéndice "El ocaso de las revoluciones"] ocurre a desvanecer ciertos temores y determinadas ansias que se pudieran sentir, de conclusiones precipitadas".

Piensa Azorín que viene a sugerir Ortega que "la vida en sí, despojada de todo accidente extrínseco, puede ser altamente bella. La vida en sí misma puede ser soberana". En una palabra, que no es necesario ya hacer revoluciones, porque sólo con el ejemplo y la actividad de una vida admirable, se hacen aquéllas insensiblemente.

"No proclama Ortega la desaparición de las revoluciones; lo que hace es exponernos un nuevo concepto de tales hechos viriles. De acuerdo con la teoría de las grandes corrientes determinadoras de la historia, el autor nos hace ver de qué manera puede operar en un país una revolución... sin revolución: es decir, calladamente, sin sangre, sin barricadas. Y cómo también las grandes revoluciones que creemos provocadas por causas inmediatas (carestía, desmanes de gobernantes, etcétera), fueron largamente preparadas por la modificación lejana de la sensibilidad general".

Perfectamente comprendió Azorín, y estaba de acuerdo en sus líneas generales, la filosofía del nuevo libro de Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo. Pero porque también Azorín opinaba, y desde siempre, eso mismo que dice Ortega. Cree en la idea de las generaciones, afirma la necesidad de una clase intelectual directora del cambio social, político y estético y, sobre todo, le parece fundamental la evolución paulatina de la sensibilidad como un instrumento para esos cambios. De hecho, esa conciliación que propone Ortega, de razón y vida, recuerda la dicotomía, tantas veces expuesta por Azorín, de inteligencia frente a sensibilidad.

Tampoco la obra cultural y literaria de mayor empeño y trascendencia de cuantas emprendió José Ortega y Gasset, me refiero a la célebre Revista de Occidente, podía faltar en las páginas de Azorín. En efecto, hace elogios de aquella publicación en el artículo "Una revista nueva", trabajo aparecido en el diario La Prensa de Buenos

Aires, pero que no ha sido tenido nunca en cuenta por los estudiosos. En este ensayo, publicado en marzo de 1924, cuando llevaba la revista varios meses ya de actividad (desde julio de 1923), se refiere Azorín a la misma, aunque superficialmente y de pasada, con indudables admiración y respeto. Es posible, con todo, que le molestara a Azorín no haber podido formar parte importante de la nueva empresa orteguiana (de hecho, es seguro que uno de los enfados con Ortega tuvo su origen en un artículo publicado en la revista) (4). Pero ahora, en 1924, las relaciones parecen ser buenas otra vez. Sin embargo --hay que decirlo--, no nos acaban de convencer los elogios, un tanto mezquinos, que el escritor dedica a la Revista de Occidente. En realidad, el artículo de Azorín no se escribió expresamente para celebrar esa publicación, sino que se refiere a ella --¡pero no podía dejar de hacerlo!-- en el contexto de todas las revistas literarias y culturales de la época. Según parece, un amigo del escritor tenía la intención de fundar una nueva revista, lo que no va a ser nada fácil, vaticina Azorín, porque existen actualmente, en España, revistas excelentes.

"Las que publican las Órdenes religiosas, son algunas por todo extremo interesantes. Profanas, también existe alguna (la flamante *Revista de Occidente*), digna de aplauso. Esta postrera revista que he citado tiene abiertas sus páginas a toda manifestación literaria y filosófica de España y del extranjero. Nos ofrece cada número materias curiosas e instructivas; pero sería de desear que al lado de esta excelente revista --de criterio innovador-- se publicaran otras, si no de tanto rumbo, más modestas, más discretas y consagradas enteramente a España".

Da la impresión que a Azorín le molestaba la profundidad y el cosmopolitismo de la revista --ya desde el título-- y su tono, quizá demasiado elitista, arrogante y professoral. Por eso es que le pregunta a su amigo: "¿Qué carácter va a tener la revista de usted?". Y el amigo le ha contestado: "Español y humilde". Y escribe luego Azorín, creo que con no demasiado buena intención:

"Y yo he entendido, con este último término, que la tal revista no vendrá a dar lecciones a nadie, ni a profesar ni pontificar, sino sencillamente --si pudiese-- a informar al público de las cosas de España. "La verdad es la humildad", decía Santa Teresa, y no se ha dicho nunca, ni antes ni después de la gran santa, una frase más profunda. Aplaudamos, pues, los nobles conatos de distinguidos camaradas nuestros, como los que trabajan en la novadora *Revista de Occidente* y tratemos de emularlos en lícita lid. Y seamos sencillos y humildes en el trabajo. El público, ansioso de informaciones veraces y discretas, aplaudirá, seguramente, todo lo que se haga por la cultura y por España".

Parece claro entonces --me parece--, aunque hayamos leído entre líneas, que lo que molesta sobre todo a Azorín, de la revista de Ortega, es su cosmopolitismo intelectual, ese tono dogmático y pretencioso que, a veces, se evidencia demasiado en ella. Sigue el artículo nuestro escritor, algo más extenso de lo que en él es habitual, haciendo una serie de observaciones sobre los problemas materiales (de tipografía, papel, tamaño, etc.) que tienen siempre las revistas, comparando la Revista de Occidente, dada su ambición y enciclopédicas pretensiones, con el dieciochesco Memorial Literario.

Continúa luego Azorín el repaso histórico de las más importantes revistas literarias españolas de los siglos XVIII y XIX, las que admira tanto por su belleza tipográfica como por su calidad intelectual. Y lo cierto es, asegura un tanto mezquino Azorín, que todo está dicho ya en la literatura. Antiguamente las revistas pretendían dirigir el gusto del público (como ahora la Revista de Occidente), estimular, sobre todo en la juventud, el gusto por las buenas lecturas.

"Y esta es la materia propia de las revistas y periódicos; contra la inapetencia del público luchan brava y noblemente --y debemos aplaudirles-- la *Revista de Occidente*, *Nuestro Tiempo* y las demás publicaciones españolas de este género. [...] Abrir el apetito para la lectura de los buenos libros; esa es la misión de las revistas. La inapetencia de cultura es funesta. Esforcémonos en abrir el apetito de las gentes en forma discreta, sensoria, sin violencias y sin pedanterías".

Hay que fijarse sobre todo en esta última frase de Azorín, para entender qué es lo que podía haberle molestado de la Revista de Occidente. Azorín, que conocía bastante bien al lector medio de su tiempo, debió de notar enseguida que el tono de la revista de Ortega era demasiado elevado para la mayoría de los españoles. Con todo, la opinión favorable de Azorín sobre la Revista de Occidente está fuera de toda duda (5). Sin embargo, mencionar la revista de Ortega al lado de Nuestro Tiempo se nos antoja --con toda la intención, desde luego, por parte de Azorín-- un agravio comparativo.

Entre 1925 (6) y 1931, como ya hemos señalado, se interrumpe la relación epistolar de Azorín con Ortega y Gasset. Parece ser que la causa principal del distanciamiento entre ambos amigos fue, sobre todo, política, pero también literaria. Hay pues que esperar hasta 1929 para que aparezca un nuevo artículo de Azorín dedicado a un libro de Ortega. Será en "España. Pancorbo" (ABC, 3 de diciembre de 1929), donde comenta, muy superficialmente, por cierto, Azorín, la aparición del volumen VII de El espectador. Lo cierto es que el artículo, si muy interesante por las reflexiones de Azorín a propósito del paisaje en la literatura, sólo nos sirve para comprobar el oportunismo y la lejanía del diálogo intelectual entre Azorín y Ortega y Gasset, autor de ese "sutil elucidario" --así lo califica-- que es El espectador, donde se habla ahora de las montañas, que tanto amaba Azorín pero que sólo tardíamente, a finales del siglo XVIII, habían entrado en la literatura, con ese nuevo sentimiento de lo sublime que inauguran los románticos frente al paisaje. Un sentimiento que comprende y comparte Azorín, pero que Ortega, muy a la moda de los años veinte, parece haber superado, porque --lamentamos Azorín-- la actitud del autor de esas "penetrantes páginas", acaso es, si no de ironía, sí "de un poquito de desdén para la ingente, solitaria, callada, pobre montaña".

Con anterioridad sin embargo a este artículo sobre El espectador, encontramos ya (son los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera) frecuentes alusiones elo-

gias a las actividades políticas de Ortega. Por ejemplo, en artículos como "Un manifiesto político" (La Prensa, 19 de agosto de 1929) y "Política española" (La Prensa, 25 de noviembre de 1929), trabajos muy interesantes desde luego, aunque algo ingratos y difíciles de comentar para quien carece de un conocimiento histórico minucioso de ese momento político. Algo hay que está fuera de toda duda, y es que Azorín, alejado hasta entonces del filósofo (por los motivos que ya hemos comentado), ve ahora en Ortega y Gasset, pero al igual que muchos escritores e intelectuales jóvenes, al pensador más fuerte y honrado de España. Quizá tiene esto algo que ver con el hecho de que en octubre de 1929, sin explicación ninguna, aparece en la Revista de Occidente una nueva colaboración de Azorín: unos fragmentos de su novela de vanguardia (muy a tono, por cierto, con la revista) Superrealismo, y que un año después (octubre de 1930), Azorín, que tras el fallecimiento de Torcuato Luca de Tena, el director y propietario de ABC, había seguido colaborando sin ningún problema en el periódico conservador, se pasa, con todo lo que el gesto significa, al diario republicano El Sol (7).

El 11 de abril de 1931, inmediata ya la proclamación de la II República, dedica Azorín un artículo en Crisol (8) a uno de los libros fundamentales del filósofo: La rebelión de las masas. (Se trata, por cierto, del tercer artículo de Azorín en el nuevo diario. Parece lógico que quisiera escribir una página de elogio a quien encarnaba ahora, renacida ¿sinceramente? su ilusión republicana, todas las esperanzas.) Lo cierto es que este artículo habría sido mucho más interesante para nosotros si Azorín no hubiese dejado pasar la oportunidad de comentar de verdad, con todo detalle y por extenso, un libro tan genial como La rebelión de las masas, quedándose en cambio en una página de elogio tan superficial como, sin duda, oportunista. Azorín elude entrar en las densidades de pensamiento del nuevo libro de Ortega, y elogia sólo la belleza de estilo del

filósofo. Un estilo que junta, a la variedad de colores y de matices, una capacidad de persuasión extraordinaria. Porque la sensación del estilo de Ortega, explica Azorín, es de "dulzura", una "sensación extraña en el campo de la literatura nueva" (que a Azorín, en el año 1931, de vuelta ya del "superrealismo", debía de parecerle seca, dura y artificiosa). La prosa de Ortega, por el contrario, que pone Azorín nada menos que a la altura de la de Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Unamuno, es más literaria que intelectual, variada y múltiple en la nobleza de sus recursos retóricos. Ortega tiene claridad y efectos de sorpresa; un juego de matices realmente extraordinario, que van desde lo apacible y suave, a un noble dramatismo. La prosa de La rebelión de las masas, afirma Azorín con viva complacencia, es sólo comparable a figurarse

"Una playa de fina, blanda y dorada arena; una playa muy limpia y un agua muy cristalina. El tiempo es sereno; el cielo se halla radiante. El silencio es grato y profundo. Sólo se escucha levemente, blandamente, el murmurio de las olas. Las olas avanzan con lentitud, como en desperezo voluptuoso; parece que no quieren llegar al lindero de la dorada arena y todas van llegando. Es la hora de la marea alta. Desde la lejanía azul, las olas avanzan con su crestería blanca. Llegan a la faja de arena, y allí se explayan y deshacen con un esfuerzo último, lleno de abandono y de gracia. No nos cansamos de mirar, de observar, de contemplar embelesados el avance del oleaje; tras una ola más impetuosa que las demás, viene otra que semeja femenina; una es recia y varonil; otra es, como la anterior, sutil y quebradiza. Y poquito a poco, el nivel del mar va siendo más alto. Sin que nos percatemos, arrobados como estamos, las olas están más cerca de nuestros pies que antes. Y de pronto, una más arrogante que todas, una más impetuosa que todas, estalla como una bomba a nuestros pies y salpica nuestras piernas. No damos un grito; pero tenemos la sensación que estamos, no en la orilla, sino prisioneros dentro del mar, en el seno inmenso del mar".

Esta página, desde luego de una gran belleza, no sabemos hasta qué punto es o puede ser considerada como crítica literaria. Entendemos lo que está diciendo Azorín, y sin embargo hubiéramos preferido, y más en el caso del libro que ahora está elogiando nuestro escritor, el análisis de un hombre de pensamiento, antes que el de un poeta. Lo que parece fuera de toda duda es el entusiasmo de Azorín por la belleza de la prosa de Ortega, entusiasmo tan ingenuamente (o superficialmente) expresado, que

fue el pudor quizá, y no la censura, la razón de que Azorín o los recopiladores de sus artículos olvidados, Ángel Cruz Rueda y José García Mercadal, no hayan querido recuperar éste y otros antiguos trabajos suyos.

Pero no sólo ha valorado Azorín a Ortega como escritor. Lo cierto es, y según sus propias palabras, que considera a su amigo (así le llama otra vez, en 1931) "el estilista y orador, filósofo y artista literario", que "ha ejercido durante veinte años en su patria una influencia como nadie la ha ejercido jamás". Lo dice Azorín en un importante trabajo, no recogido en volumen, titulado "La materia histórica" (en Crisol, 9 de junio de 1931). Acababa de producirse algo que Azorín estima mucho más trascendente que, dice, "esta oleada de frivolidad y de charlatanería que ahora envuelve al Estado español". El hecho lamentable a que se refiere Azorín fue la destrucción, a manos de los elementos exaltados de la izquierda, del archivo histórico del Padre García Villada. Azorín, como se puede suponer, está muy disgustado de ver cómo ese importante archivo ha sido convertido en cenizas, ante la indiferencia y las excusas de los políticos republicanos. Le parece algo que contrasta duramente con lo que él había esperado de la República, nacida bajo la inspiración de hombres de la sensibilidad de Ortega. Ahora, en cambio, son otros personajes los que se han hecho dueños de la situación, y es en sus manos donde la República se está convirtiendo en una cosa muy distinta de aquello por lo que había trabajado Ortega y Gasset durante tantos años. Ortega, es lógico entonces que se desentienda de una República que no es la suya. Lo triste es que algunos de los nuevos políticos republicanos le han tomado la palabra, y dicen que, en efecto, por suerte para todos, no lo es. Teme Azorín que hechos como la destrucción del archivo del Padre Villada se conviertan en el medio habitual de expresión de los elementos revolucionarios, que lo que han destruido, en realidad, es la ilusión e inocencia republicana.

"Un escritor como nuestro José Ortega y Gasset nos dice que él no ha intervenido en el advenimiento de la República en España: la República ha sido incorporada a un grupo de hombres que se llamaban republicanos desde hacía mucho tiempo o desde hacía poco. Esos hombres son los que, a los ojos de un espectador superficial, han traído a España el nuevo régimen; ahora son ellos los que usufructúan. Nuestro amigo ha permanecido años y años inclinado sobre los libros y sobre las cuartillas; ha escrito mucho y ha hablado; establezcamos la hipótesis de que no haya tan siquiera pronunciado jamás la palabra República; supongamos que su pensamiento haya estado siempre a cien leguas de la República. Y con todo, el hecho es de una evidencia abrumadora: este amigo nuestro, estilista y orador, filósofo y artista literario, ha ejercido durante veinte años en su patria una influencia como nadie la ha ejercido jamás; la juventud ha seguido fervorosamente sus enseñanzas; el pensamiento nacional, en lo que tiene de más fino y de más hondo, se ha nutrido de su pensamiento; por la sensitiva finura de su estilo, todo plasticidad y cadencia, el estilo castellano ha ascendido en emoción y en melodía. Si colocamos el nombre de este español al lado de todo un grupo de revolucionarios, ¿no será lícito creer que nuestro amigo ha influido más en el advenimiento del nuevo régimen que estos otros hombres que se atribuyen la misma obra?"

Por supuesto que Azorín, al defender a Ortega y Gasset, no está haciendo otra cosa, en el fondo, que hablar de sí mismo. Por aquellos días había recibido críticas (de la derecha y de la izquierda) muy duras el escritor, a causa de su transfuguismo, pues ahora se declaraba republicano (no olvidemos que fue diputado conservador con Maura y La Cierva), elogiando incluso a los socialistas. De todas formas, la destrucción del archivo García Villada (quien, por cierto, murió asesinado durante la guerra civil), puso sobre aviso a Azorín, colaborador en la prensa próxima a Ortega y adscrito, por lo tanto, a un republicanismo de centro. Ve Azorín que la República cuenta cada vez menos con Ortega y los intelectuales de su generación. Eso le molesta y parece peligroso para España y, desde luego, también para sí mismo, que sin ninguna posibilidad de ser elegido diputado republicano, su único medio de vida será escribir en los periódicos. Pero ahora --advierte-- se ha perdido incluso el respeto a los intelectuales, a los hombres de espíritu. Véase lo que ha pasado con el archivo del Padre Villada. Los que han quemado ese archivo, y los que han querido disculparlo luego, son los que han empezado a destruir la República. En el futuro, ¿cómo podrán explicar los historiadores que

la República se simbolice en Ortega y Gasset y, a la vez, en un grupo de incendiarios? Pero lo peor es que "todo este trabajo [el archivo del Padre Villada], toda esta ciencia, todos estos afanes, todo lo que representa en la cultura y en el saber humano este archivo, ha sido hecho pavesas, destruído, aniquilado. Y el más profundo silencio ha rodeado este hecho de una terrible magnitud".

Nadie puede quedar indiferente ante la destrucción de la obra del espíritu, algo que está por encima de la República y de la Monarquía. Sin respeto al espíritu, no hay progreso que valga: "En la historia de la humanidad lo que cuenta es el espíritu; el pecado contra el espíritu es el mayor pecado. Si se prescindiera del espíritu, la sociedad no podría marchar; los partidos más avanzados, más revolucionarios, verían su obra irrealizable, si no se contara con el espíritu". Por eso espera Azorín que algo tan grave sirva de ejemplo y no se vuelva a repetir. De lo contrario, la República ya no será República, sino otra cosa. Se impone, por lo tanto, que la opinión sepa lo que se ha hecho, lo que se ha perdido. No debe la República quedar indiferente ante los atentados al espíritu. Y sin duda, así al menos lo sugiere Azorín, tan lamentable es quemar el archivo Villada como no reconocer los esfuerzos de Ortega y otros intelectuales (él mismo entre ellos) en el advenimiento pacífico de la República. Intelectuales a quienes sin embargo los nuevos gobernantes parecen desoír una y otra vez.

Por fin, el 7 de febrero de 1932, Martínez Ruiz, enfermo y desilusionado ante el radicalismo demagógico en que naufragaba la República, escribe una carta a Ortega y Gasset donde se despide de la Agrupación al Servicio de la República:

"Querido Ortega: no sé si habrá visto usted una noticia política referente a mi persona. Me encuentro muy débil y no puedo hacer visitas; de lo contrario iría yo, en vez de esta carta, a testimoniarle personalmente mi respeto y consideración. Con vivo sentimiento me despido de usted políticamente, y ruego a usted y a los demás compañeros, con toda sinceridad, que me perdonen si he podido cometer alguna falta durante mi estancia en la Agrupación.

Cordialmente le saluda su amigo y admirador, Azorín" (9).

Mucho ha escrito Azorín sobre José Ortega y Gasset, antes y después incluso de ese drama en tres tiempos que fue la dictadura de Primo de Rivera, la II República y la Guerra Civil española. Ha aprovechado Azorín cualquier pequeña posibilidad para deslizar un elogio, una observación interesante sobre la actividad política y literaria de Ortega. Y no sólo eso, sino que, ya lo hemos visto antes, Ortega y Gasset ha sido con Pío Baroja, de todos los escritores contemporáneos suyos, el que más ha influido en el pensamiento de Azorín.

Durante la guerra de 1936-1939 se encontraron bastantes veces, en París, Azorín, Ortega y otros refugiados (Marañón, Menéndez Pidal, Pío Baroja...), pensando siempre en España e intentando ayudar en lo posible a los amigos que no habían tenido la suerte de salir a tiempo de alguna de las dos zonas. Después de la guerra, no era fácil hablar en España de Ortega y Gasset (la censura actuaba implacable), a pesar de lo cual, aprovechó Azorín los momentos de distracción o rara benevolencia de los censores para elogiar a Ortega cuanto pudo. Así, en artículos tan extensos como "Ortega y el orador" (1944) y "Comento a Ortega" (1946), que no podemos comentar ahora, dadas las limitaciones de espacio, pero sobre todo porque se salen ya de la cronología específica de este trabajo: 1923-1936 (10).

Conviene, de todos modos, concluir estas páginas dedicadas a estudiar la amistad de Azorín con Ortega y Gasset mencionando algunas de las respuestas de Azorín a un anónimo periodista, en octubre de 1955, con motivo de la muerte del filósofo. Azorín, emocionado pero sereno, convaleciente aún de la caída que le produjo la rotura de una pierna, declara (entre otras cosas) que, para él, Ortega es ante todo un "maravilloso artista literario". Ve en el estilo de Ortega, y así se lo quiso manifestar al-

guna vez al propio interesado, que sin embargo se resistía a reconocerlo, una gran influencia de Barrés y de Chateaubriand. Pero no es esto lo importante, sino que Ortega "poseía el gusto y sentido de lo aristocrático, el hondo sentimiento político y un estilo literario purísimo, que se enriquecía con un poder de plasticidad extraordinario y con una audacia sorprendente en las imágenes. Era, a la par, profundo, elocuente y sensitivo". Por último, a la pregunta de qué opina de Ortega como filósofo, responde Azorín, con toda humildad (y ésta es, quizá, la clave de nuestra relativa insatisfacción ante los artículos que le ha dedicado), que su campo --el de Martínez Ruiz-- es la literatura. "No soy yo quien ha de opinar sobre eso". Sin embargo, en Ortega y Gasset encontró Azorín, a no dudarlo, al primero y más profundo de sus exégetas, a un amigo verdadero y siempre, a pesar de los malentendidos y diferencias ideológicas, uno de sus mayores estímulos intelectuales.

NOTAS

(1) Por ejemplo, el célebre "Azorín: primores de lo vulgar", escrito entre 1913 y 1917 [puede verse en José ORTEGA Y GASSET: Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas), Edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, págs. 306-349], pero también, "Sobre la pequeña filosofía", El Imparcial, 13 de abril de 1908; "Fuera de la discreción", El Imparcial, 13 de septiembre de 1909; "Nuevo libro de Azorín" [sobre Lecturas españolas; en Meditaciones..., págs. 299-305]; "En honor de Azorín", La Tribuna, 21 de noviembre de 1913; "Palabras. La Fiesta en Aranjuez", La Tribuna, 24 de noviembre de 1913 [recogido en La Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915, págs. 23-24] y "Diálogo sobre el arte nuevo", El Sol, 26 de octubre de 1924 [recogido en La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética, Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Austral, 1987, nº 13, págs. 168-174].

(Existe hoy todavía, en la Fundación Ortega y Gasset, un trabajo inédito de Ortega con el título "Azorín o la filosofía del estomudo".)

Para la temprana admiración de Ortega por Azorín, véanse sus Cartas de un joven español (1891-1908), Edición y notas de Soledad Ortega. Prólogo de Vicente Cacho Viu, Madrid, Ediciones El Arquero, 1991.

(2) Además de dedicar a Ortega y Gasset su libro Los valores literarios (1913), ha escrito Azorín los siguientes artículos sobre el filósofo: "Lo que debe ser y lo que es", ABC, 27 de agosto de 1922 [sobre España invertebrada]; "La *España invertebrada* de Ortega y Gasset", ABC, 31 de agosto de 1922; "La vida española. Un libro de Ortega y Gasset", La Prensa, 8 de octubre de 1922 [sobre España invertebrada]; "El tema de nuestro tiempo", ABC, 16 de octubre de 1923; "Vida española. Al margen de un libro", La Prensa, 25 de noviembre de 1923 [sobre El tema de nuestro tiempo]; "Una revista nueva", La Prensa, 30 de marzo de 1924 [sobre la Revista de Occidente]; "Un manifiesto político", La Prensa, 19 de agosto de 1929 [recogido en La hora de la pluma]; "Política española", La Prensa, 25 de noviembre de 1929 [recogido en La hora de la pluma]; "España. Pancorbo", ABC, 3 de diciembre de 1929 [sobre el volumen VII de El espectador]; "Estafeta de alcance. Nuevo libro de Ortega y Gasset", Crisol, 11 de abril de 1931 [sobre La rebelión de las masas]; "La materia histórica", Crisol, 9 de junio de 1931.

(Ninguno de estos artículos, seguramente a causa de la censura, ha sido recogido en libro en vida del escritor.)

Con posterioridad ya a la guerra civil deben verse, a propósito de Ortega, los siguientes trabajos de AZORÍN: "Ortega y el orador", Cuadernos de Adán, febrero de 1945 [artículo datado en 1944, recogido en Sin perder los estribos]; "Comento a Ortega", ABC, 7 de mayo de 1946; "Ortega y Don Quijote" [en Con permiso de los cervantistas]; "Dos peligros", ABC, 2 de enero de 1951 [recogido en El cinematógrafo] y "Ortegiana" (1959) [en Agenda]. Conviene también conocer una entrevista a Azorín con ocasión de la muerte de Ortega: "Azorín y Ortega y Gasset", ABC, 22 de octubre de 1955.

(3) En otro artículo anterior de ABC (27 de agosto de 1922), titulado "Lo que debe ser y lo que es", anunciaba Azorín su intención de comentar por extenso el libro de Ortega: "Se ha publicado recientemente en España un libro admirable: *La España in-*

vertebrada, de José Ortega y Gasset. Ese libro --que pienso comentar largamente-- es el estudio de filosofía histórica y de política más considerable, más hondo, que se ha producido en nuestra Patria desde hace muchos años. Probablemente, suprema lección de política, no lo habrán leído nuestros políticos. De ese libro no se ha hablado tampoco en la Prensa. [...] El problema, en política, en historia --problema que examina Ortega y Gasset-- está entre *lo que es* y *lo que debe ser*. Revoluciones formidables y ríos de sangre ha costado a la Humanidad la pugna de esas dos frases. ¡Y cuántos fracasos, cuántas desilusiones, cuánta energía gastada en balde por olvidar *lo que es* y lo que no puede dejar de ser! Léanse detenidamente las páginas profundas y bellas en que Ortega y Gasset va planteando y examinando el gran problema".

Mucho debieron de gustar estos artículos de Azorín a Ortega y Gasset, porque bastantes años después recordaba todavía nuestro escritor, en una entrevista con motivo de la muerte de Ortega, contestando a la pregunta de cuál era su libro preferido de toda la obra de Ortega: "*España invertebrada*. Yo escribí entonces, cuando se publicó por vez primera, un artículo que a Ortega le gustó mucho, al extremo de que me pidió permiso, y yo se lo dí, como es natural, para reproducirlo como propaganda editorial" (ANÓNIMO: "Azorín y Ortega y Gasset", ABC, 22 de octubre de 1955).

(4) Magdalena MORA --en un importante trabajo: "Huellas de Azorín en el Archivo de José Ortega y Gasset. A propósito de unas cartas azorinianas", Anales Azorinianos, 4, 1993, págs. 183-196-- piensa que el distanciamiento de Azorín y de Ortega, entre los años 1925 y 1931, además de motivaciones políticas, pudo tener su origen en un artículo de Antonio Espina, publicado en Revista de Occidente en octubre de 1925, levemente crítico con el libro de Azorín Racine y Molière. En apariencia sólo esa puede ser la causa, porque en el mismo número de la revista se adelanta un fragmento de Doña Inés. La carta que Azorín envió entonces a Ortega, y que reproduce Magdalena Mora en su artículo, es --me parece-- significativa: "Mi distinguido amigo: acabo de ver su revista. Y sobre lo que digo a García Vela, añado que, ante esta nueva prueba de su falta de lealtad para conmigo, yo corto en absoluto mis relaciones con usted. Le saluda: Azorín. P.D.: Yo no he pedido nada a la revista" (Carta de Azorín a Ortega y Gasset, el 4 de octubre de 1925. Véase el artículo citado, pág. 194.)

Es posible que lo que enfadara a Azorín fuese la publicación del fragmento de Doña Inés, un libro que estaba en prensa. Por el contrario, sus relaciones con Antonio Espina fueron siempre bastante cordiales.

Otra razón puede ser lo que dice Ramón Gómez de la Serna en el "Ex-Libris" de la última edición de su biografía de Azorín: "Azorín es muy quisquilloso y vengativo y me acuerdo que cuando salió la Revista de Occidente escribió a Ortega y Gasset una carta en que protestaba porque una novelita mía abría el número y su artículo iba detrás, diciéndole a don José que pretendía que le pisoteasen los jóvenes" (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: "Ex-Libris", en Azorín, Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 251).

Desde luego, Azorín leía con atención las páginas de Revista de Occidente. Así puede decir, en 1935, que: "Gregorio Marañón, en la Revista de Occidente del pasado junio, ha publicado un ensayo magistral sobre nuestro siglo XVIII. Cada vez escribe Marañón con más fluidez y naturalidad. La fluidez es característica de su estilo. Con humano corazón lo toca todo y en todo pone una nota de claridad, de exactitud y de aticismo" (AZORÍN: "El siglo XVIII. Levante", Ahora, 17 de octubre de 1935; recogido en Dicho y hecho).

(5) En 1916, respondiendo Azorín con entusiasmo al proyecto de El Espectador, le escribe una carta a Ortega donde le propone un índice de temas interesantes: "Decadencia de España -- Quijote -- Teatro clásico -- Filosofía española -- Restauración de 1873 -- Concepto del patriotismo -- Valor de los clásicos -- Obra del Krausismo, etc., etc. Todos estos temas y otros muchos necesitan ser fijados, sistematizados, para la juventud española. España es la que en primer término (no únicamente) debe interesar a un español. Pero ¿dónde encontrará la nueva generación ese directorio o esa summa en que orientarse? No hay tales cosas. El Espectador puede, debe ser eso. Y por tal razón decía yo que debía usted tratar casi exclusivamente en la revista de cuestiones españolas" (Carta de Azorín a Ortega y Gasset, el 23 de febrero de 1916. Cito por Magdalena Mora, art. cit., pág. 193).

(6) Puede ser verdad que Azorín estuviese distanciado de Ortega, pero es evidente que sigue con interés todas sus actividades y publicaciones. Por ejemplo ha leído, sin duda, la Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela. Lo sabemos por el "Apéndice V" a su durante tantos años inédita Judit (tragedia moderna). Apéndice en el que es transparente la influencia de Ortega, sobre todo cuando dice, entre otras muchas cosas, que (se refiere al diálogo teatral): "Es imprescindible estilizar el diálogo. Sería absurdo llevar al teatro el diálogo tal como lo encontramos en la realidad. La novela y el teatro deben ser inteligencia. Debemos estilizar el diálogo en el teatro. Estilizar es deshumanizar. Exactamente. Todo lo que es inteligencia pura es deshumanización" (AZORÍN: Judit (Tragedia moderna), Edición de Antonio Díez Mediavilla y Mariano de Paco, Alicante, CAM, 1993, pág. 246).

(7) Torcuato Luca de Tena muere en julio de 1929. Azorín admiró y quiso siempre a su director, guardando luto por él durante un año, colaborando sin problemas en ABC. Sin embargo, el 8 de octubre de 1930 aparece ya su primer artículo en EL Sol republicano y liberal de Urgoiti y Ortega y Gasset.

(8) "En vísperas y a comienzos de la República, los avatares periodísticos de Azorín le conducen a una breve pero intensa colaboración con la prensa próxima a Ortega. Al dejar el ABC, tras un cuarto de siglo de colaboración, Azorín pasa a escribir en EL Sol, del que Ortega es --como es bien sabido-- máximo inspirador y colaborador (8 de octubre de 1930 - 18 de marzo de 1931). Luego, al cambiar la propiedad de aquel diario y despedir a su Redacción, ésta pasa a integrarse en Crisol. En él colabora Azorín durante varios meses (desde el 4 de abril al 26 de diciembre)" (Magdalena Mora, art. cit., pág. 195).

Es interesante advertir que Azorín, en una carta a Ortega, con fecha 7 de junio de 1931, le expone su preocupación de que el nuevo periódico republicano tenga una "amplitud y modernidad de criterio, y no encerrarnos en un radicalismo angosto e infecundo" (Magdalena Mora, art. cit., pág. 195).

(9) Cito de nuevo por el artículo de Magdalena Mora, pág. 195.

(10) Todavía en uno de sus últimos libros, Agenda (1959), intenta Azorín una breve pero muy elogiosa "Orteguiana".

III. 4. 1925: Azorín y el debate Ortega - Baroja sobre la novela

Entre los meses de diciembre de 1924 y agosto de 1925, publica Azorín una serie de artículos --siete en concreto, aunque también pueden encontrarse alusiones al debate sobre la novela en otros trabajos suyos de estos años-- en los diarios ABC de Madrid y La Prensa de Buenos Aires. Con estos artículos pretende terciar en la polémica suscitada en los ambientes literarios, pero sobre todo entre Ortega y Gasset y Pío Baroja, sus dos grandes y admirados amigos, respecto a la (en opinión de Ortega) irremediable decadencia del género novelesco --al menos en el sentido tradicional y realista en que hasta entonces se había venido entendiendo la novela (1).

En realidad, da la impresión de que sólo quiere Azorín, al escribir estos artículos, aliviar en lo posible el ya un tanto incómodo debate, pues amenazaba quizá enfadar a Pío Baroja con Ortega y Gasset. Lo cierto es que Azorín no va a profundizar tanto en la cuestión teórica de la novela como limitarse a hacer, aunque prudentes y equilibradas, como siempre las suyas, unas observaciones del más elemental sentido común. Los artículos de Azorín quieren significar entonces --nos parece-- una tregua en la polémica, o mejor (que para algo era ya, desde octubre de 1924, académico Azorín), un gesto conciliador, un deseo de moderación.

Ortega había publicado sus "Ideas sobre la novela", fragmentadamente en siete artículos, en el diario El Sol, los días 10, 12 y 31 de diciembre de 1924, y el 1, 2, 8 y 11 de enero de 1925. En uno de estos trabajos --el tercero-- hacía, por cierto, Ortega un breve pero extraordinario elogio de Azorín (2). Baroja respondió a Ortega, por alusiones, en el "Prólogo casi doctrinal sobre la novela, que el lector sencillo puede saltar impunemente", que antecede a su novela La nave de los locos (1925). A su vez, Ortega y Gasset, aquel mismo año de 1925, publica en la Biblioteca de la Revista de Occidente un libro fundamental: La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, donde se

recogen sus reflexiones sobre la decadencia del género novelesco, así como otras interesantes aunque muy discutibles observaciones a propósito del arte de vanguardia. Reflexiones que marcarán, para bien o para mal, toda una época admirable de las letras españolas: la que, inaugurándose en ese mismo año de 1925, se extiende ya hasta el inicio de la guerra civil (3).

En "Baroja y la técnica", primero de los artículos de Azorín sobre la cuestión de la novela, deja constancia nuestro escritor de una nueva preocupación en (y a propósito de) las novelas de su amigo: el problema de la técnica novelesca. Un problema del que, siempre según Azorín, no es otra la causa en realidad que la vuelta de la vieja retórica, la cual aparece de nuevo, con fuerza, en la vida literaria, a pesar de haber desaparecido ya casi totalmente del arte y las costumbres modernas. Pero eso no es lo malo, piensa Azorín. Lo peligroso es que el escritor no tenga personalidad y haga entonces de la técnica, es decir, de la retórica, una receta para confeccionar novelas. Es necesario, sí, conocer la técnica en sus líneas generales, seguir unos pocos principios básicos indiscutibles --para Azorín, claramente, los del realismo impresionista--, pero el verdadero escritor sabrá ser original, profundo y espontáneo, haciéndose perdonar los pequeños errores, si los hubiera. Algo, en fin, que por mucho que se esfuercen no han de lograr nunca aquellos que sólo dominan la técnica.

En la misma idea insiste Azorín en "Dos tendencias estéticas". A juicio de algunos --alude sin duda Azorín a Ortega y Gasset, pero también a otros--, es Pío Baroja un gran novelista, pero no un gran escritor. Azorín, en cambio, afirma y defiende en Baroja al escritor. Si alguien ha podido pensar otra cosa, será por el concepto excesivamente gramatical y retórico que tenga del estilo. Pero --advierte Azorín-- "el estilo es cosa de psicología, en primer término, y en segundo, subalternamente, de gramática y

de retórica. [...] El estilo de Baroja, claro, sencillo, directo, no pasará nunca; es inalterable; se leerá la prosa de Baroja lo mismo dentro de tres siglos que ahora".

No es que desprecie Azorín la opinión contraria. Tiene la tendencia gramatical una tradición importante. Pero cuenta entre los suyos el grupo de Baroja, los partidarios del "estilo-psicología" y no del "estilo-gramática", con un nombre venerable: el de Miguel de Cervantes. En cambio, muchos escritores del otro grupo, los defensores del "estilo por el estilo", los cultos y puristas, los eruditos y universitarios, los intelectuales, resultan a la larga secos y sin vida. Y en esto, Azorín no puede tener dudas: "Frente a la forma --gramática y retórica-- pongamos la vida. Y los movimientos de la vida, expresados sencilla y directamente, tendrán siempre más atracción que las elegancias de eruditos y humanistas".

Con "Problemas de la novela", tercer artículo de Azorín sobre la cuestión del género novelesco, entramos ya directamente en la polémica de La nave de los locos. Se trata de un ensayo claro y sencillo, escrito tras una primera lectura del libro de Pío Baroja, cuando nada hacía pensar que el debate sobre la novela fuese a tener mayores consecuencias. Advirtió en seguida Azorín la importancia y originalidad del prólogo de la novela --algo insólito en Baroja, nada inclinado a especulaciones teóricas. Tan interesante le parece ese prólogo a Azorín que, en realidad, de la novela de Baroja propiamente dicha no dice apenas nada: que le gustaron mucho las descripciones de pueblos y de paisajes, así como la narración de algunos hechos de la guerra carlista, pero sobre todo, las páginas dedicadas a evocar las fondas y los pueblos de Castilla (4). De la fábula como tal, de la construcción en cambio de la novela (y es quizá significativo), ni una palabra.

Observa Azorín cómo distingue en el prólogo Pío Baroja dos tipos de novela: la novela "permeable" y la "impermeable":

"La novela [im]permeable es la reducida, limitada, serena y limpia. El novelista autor de tales novelas ha estudiado escrupulosamente un tema, un asunto; ha estudiado con amor un medio social: su visión abarca todos los pormenores de la escena y de los personajes. No en muchas páginas, más bien con brevedad, el novelista traza su cuadro y pinta sus figuras. Todo es en su libro delimitado, definido, concentrado, perfecto. Diríase que el novelista ha trazado un irreprochable círculo, y que él se ha concretado a pintarnos tan sólo todo lo que cae dentro de esa perfecta línea. Fuera de ese círculo no existe nada. La vida que se extiende y bulle más allá de esa línea, no concierne al novelista. El lector, al repasar las páginas de tal novela, experimenta una sensación grata --de serenidad, de limpieza y de elegancia--; pero su espíritu no puede conmoverse con la preocupación de lo misterioso, dramático y lo vagamente sentido".

En cambio, novela "permeable" es la que obedece a la técnica contraria: una novela que no se concreta ni limita, pues al autor no le interesa dar una visión cerrada, inmóvil y rígida de la vida. Al revés, el escritor de este otro tipo de novelas piensa, con razón, que "la vida es múltiple, diversa, poderosa", y eso explica entonces, que:

"Si el novelista de las primeras novelas --las impermeables-- va dando vueltas, más vueltas, dentro de su círculo, círculo de luz, el novelista de estas otras novelas, preocupado con lo inmenso y vario de la vida, va pintando escenas diversas, múltiples, amontonando personajes, creando muchedumbre de lances y de escenas. Su novela no es un jardín, sino un bosque frondoso y enmarañado. No sabemos adónde vamos cuando caminamos por él; pero nos encantan el misterio, la variedad, las luces y las sombras de la intrincada selva".

Señala luego Azorín, a quien de verdad interesa el tema, que en Francia, por las mismas fechas en que hacía su aparición la nueva novela de Baroja, un escritor, Eduardo Estaunié, polemizó también sobre la novela, estableciendo con otra denominación, mucho menos expresiva, aunque más exacta quizá que la de Baroja, la distinción entre los dos tipos básicos de novela: la novela "convergente" y la novela "divergente". Pero, la verdad --afirma Azorín-- es que siempre han existido esos dos tipos de novela. Y explica: "Uno y otro tipo de novelas responden a las dos grandes clasificaciones que podemos hacer de escritores: a un lado está Shakespeare y a otro Racine; a una parte

está Rousseau y a otra Voltaire. ¿Cuáles, en el curso de la Humanidad, han sido los más benefactores? ¿Quiénes han producido las más bellas obras?". Para Azorín, está claro que los primeros: Shakespeare y Rousseau, autores del grupo de los "divergentes", intuitivos o "permeables" (como se prefiera), y hoy, entre ellos, Pío Baroja.

Sorprenderán quizá tales declaraciones en un escritor que, como Azorín, sólo puede ser calificado como "convergente", es decir, autor de novelas "impermeables" y una de cuyas mayores admiraciones literarias era precisamente Racine, de quien toma un lema para su novela Don Juan (1922) y a cuya memoria dedica Angelita. (Auto sacramental) en 1930.

Otra cuestión importante, y aun fundamental en el debate sobre la novela, es la que se refiere al "tempo" narrativo. Se ha dicho --recuerda Azorín-- que la novela debe ser lenta y morosa. No entra Azorín a discutir la verdad o falsedad de tal aserto (él cree que existe en ello una parte de verdad), pero piensa que es algo que tienen que explicar quienes propugnan la lentitud como un rasgo de modernidad en la novela. Hace observar, además, que hay dos maneras distintas de entender esa lentitud:

"Pongamos el ejemplo de un ciudadano que sale de su casa a las ocho de la mañana y no vuelve a ella hasta las diez de la noche. Un novelista tiene sobrada materia para componer una novela con lo que le acontece al tal personaje en el dicho espacio de tiempo. La novela compuesta podrá tener trescientas páginas. Para llenar trescientas páginas con una fábula desenvuelta en tan breve tiempo será preciso --forzosamente-- que el novelista camine con lentitud. Y la lentitud --y esta es la explicación que necesitábamos-- puede ser originada de dos maneras: o bien por la multiplicidad de sucesos, sucesos ocurridos al protagonista; o bien --siendo poquísimos los acontecimientos-- por prolijidad en el pormenor de la pintura. Y tenemos, al hacer esta distinción, otros dos géneros de novela".

Y no se queda en la teoría Azorín, sino que pone dos ejemplos concretos, dos novelas clásicas españolas donde esto sucede: el Estebanillo González y el Lazarillo de Tormes. En el Estebanillo, señala Azorín, todo se reduce a mostrarnos "una sucesión rápida, velocísima, de lances y peripecias". Pero matiza:

"En realidad, en esta novela no existe la vida; lo que se nos ofrece en ella es el tránsito de una cosa a otra. Los sucesos —en número tan formidable— desaparecen en la vorágine vertiginosa de la narración: sólo tenemos la sensación del cambio. El protagonista pasa como un relámpago de una cosa a otra, de un oficio y de un estado a otro. Inmensa es la muchedumbre de los lances, aventuras e incidentes que nos presenta el autor. ¿Nos da el novelista la sensación de la vida? Un novelista realmente de genio, ¿podría con este sistema darnos la sensación de la vida?".

A Azorín, como vemos, no le acaba de convencer la lentitud conseguida en la novela por medio de la acumulación de lances y peripecias. Su estética era muy otra. Prefería, sin duda, a un aluvión de sucesos, la prolijidad de pormenores psicológicos y descriptivos. Su modelo de novela, en este sentido, es una novela breve pero intensa: el Lazarillo de Tormes: "El *Lazarillo de Tormes* es el tipo opuesto de novela [al *Estebanillo González*]. Y es justo advertir que el sistema opuesto al anterior ha nacido —o por lo menos se ha completado— en nuestros días. Ese sistema supone una conciencia del medio social, de la solidaridad espiritual, un sentido del paisaje, un presentimiento de las relaciones misteriosas de las cosas, que son completamente modernas" (5).

Se trata, en fin, de lograr una impresión profunda y auténtica de la vida, lo cual se logra admirablemente, a juicio del escritor, en el Cuarto Tratado del Lazarillo de Tormes, un capítulo en el que no sucede nada. Con lo que termina preguntándose Azorín:

"¿Hasta qué punto podrá haber una compenetración entre la prolijidad en el suceso y la prolijidad en el pormenor? ¿Podrá darse esa compenetración? y ¿no podríamos creer que forzosamente han de excluirse? Cuestiones son éstas dignas de ser examinadas despacio. Por hoy sólo era nuestro propósito el anunciar —con pocas palabras, que se han convertido en muchas— la nueva novela, *La nave de los locos*, de Pío Baroja".

En realidad, parece que se siente preocupado, escindido Azorín entre su amistad y admiración por Baroja, defensor de un tipo de novela que no podía ser la suya (la de Martínez Ruiz), y esa nueva teoría de la novela, propugnada por Ortega y Gasset,

que tiene sin embargo el peligro de convertirse en un rígido y dogmático recetario para confeccionar unas novelas pulcras y correctas, pero asépticas y sin vida --algo que quizá le ha sucedido al propio Azorín.

En "A un joven escritor", siguiente artículo de la serie, apuesta claramente Azorín por un realismo no naturalista, que ahonde sin embargo en el pormenor significativo, en la característica esencial --siempre subjetiva-- de los seres y de las cosas. Ése es el camino por donde debe seguir la novela. Pero es muy difícil --reconoce Azorín-- que los escritores ya formados puedan dar ese nuevo y necesario impulso al género novelesco:

"La generación actual de escritores se ha iniciado en la vida del arte sin la benéfica influencia de una escuela como la naturalista. Es posible que un novelista moderno, muy leído y admirado --cultivador apasionado del detalle--, llegue a influir bienhechoramente en los escritores; pero será en los escritores que vengan y nazcan bajo su signo, no en los actuales, ya formados".

¿A qué novelista moderno, "cultivador apasionado del detalle", puede estar refiriéndose Azorín? Sin duda a Marcel Proust (6).

Según Azorín (y entramos ya en el más importante de estos artículos: "Debate sobre la novela"), la discusión sobre el tema es reciente, y se está dando no sólo en España --también, por ejemplo, en Francia--. No se trata, sin embargo, de un caso de mimetismo literario, porque el debate comenzó y se ha mantenido, a la vez, en España como en Francia. Y ésto porque, en realidad, la opinión de que la novela está en crisis es general en Europa. Después de la guerra mundial, y paralelamente a lo que ocurre en las demás artes y, por supuesto, también en los otros géneros literarios, se impone una revisión de lo que es y significa la novela. Las tres cuestiones principales del debate --resume Azorín-- son:

Primero: ¿Qué es y cómo debe ser la novela?

Segundo: ¿Cuáles son los rasgos fundamentales de la técnica novelística? y

Tercero: ¿Podrá subsistir la novela tal como al presente (1925) se escribe?

En Francia, el debate lo ha promovido, recuerda de nuevo Azorín, un académico, Eduardo Estaunié. En España ha sido Ortega y Gasset, con sus folletones de El Sol, quien ha empezado la polémica, interviniendo en seguida, además de Pío Baroja (quien se daba, con razón, por aludido), Ramón Pérez de Ayala y Eduardo Gómez de Baquero, "Andrenio", además de Azorín. Se dá perfecta cuenta nuestro escritor de que "los estudios de Ortega y Gasset tendían, en cuanto a lo concreto, a examinar la novela en Baroja. Pensaba en Baroja Ortega y Gasset al escribir sus folletines. Y el novelista de *Paradox* --amigo cordial de Ortega-- ha replicado extensamente a las objeciones que se han hecho a su manera de novelar; ha replicado en un estudio que precede a su reciente novela *La nave de los locos*".

Lamenta Azorín no tener disponibles ahora para su consulta (estaba de vacaciones en San Sebastián) los folletones de Ortega, aunque no importa demasiado, ya que "por las réplicas de Baroja se podrá colegir la doctrina sustentada por Ortega". La idea fundamental de Ortega, según Baroja --entiende Azorín--, es que considera el filósofo ya caduco y agotado el género novelesco. Y la verdad es que hay motivos para pensarlo o, por lo menos, sospecharlo. Es cosa además que se piensa no sólo en España, también en la vecina Francia. No está muy seguro Azorín de si en Francia, a propósito del debate, se ha llegado o no a las mismas conclusiones y diagnósticos que Ortega, pero otro escritor francés, Antonio Albalat, en su reciente libro Cómo se llega a ser escritor, ha dicho --copia Azorín-- que "todas las novelas publicadas en Francia durante los últimos quince o veinte años son lo mismo; no existe diferencia de una a otra; todas son grises y monótonas". Lo curioso es que el pretendido defensor de la novela

en España, Pío Baroja, ha llegado a la misma conclusión que Albalat. Luego --piensa Azorín-- si es verdad que "no existe novedad ninguna, ni estro, ni invención, en las novelas que se van publicando, bien puede sospecharse que Ortega y Gasset tiene razón".

Pero en seguida recuerda Azorín, con oportuna erudición, una curiosa página de Alberto Lista. Escrita hacia 1830, es decir, casi cien años antes, Lista auguraba ya la desaparición de la novela, como en efecto ocurrió --pero la novela histórica, desde luego la más gustada, leída y escrita durante el Romanticismo (otro tipo o modalidad de novela no se practicaba ni consideraba entonces siquiera). Piensa Lista que, después de Walter Scott, se ha acabado la novela, está ya todo dicho en el género novelesco. (Adviértase la ironía con que recuerda Azorín esta profecía de Lista, por supuesto equivocada, como la realidad se ha encargado luego, y bien magníficamente, de demostrar. La intención --creo-- es evidente.) Sin embargo, acabó reconociendo Alberto Lista que, agotada la novela histórica, es inevitable le suceda un nuevo tipo de novela, satírica o costumbrista, que gustará y se impondrá aunque esté mal escrita, porque lo cierto es que siempre se leerán novelas, buenas o malas, mientras haya lectores, sobre todo jóvenes, ociosos y con apetencia de algo nuevo con que distraerse. Y concluye Azorín: "La profecía de Lista se ha cumplido. Se cumplirá, en parte al menos, la de Ortega y Gasset". La prueba es que "ha seguido habiendo novelas históricas [...]; pero el género histórico en la novela ha pasado a ser secundario, y la novela de costumbres ha tenido, después de Walter Scott, su plena realización".

La novela, entonces, no muere sino que se transforma. Por eso no puede creer Azorín que alguien tan inteligente y sensible como Ortega pueda decir en serio que la novela desaparece como género. Sí piensa Azorín que la novela puede estar transformándose hondamente, pero "en tanto exista memoria humana existirá en una u otra

forma la novela", porque:

"La novela es la historia. Los hombres gustan de contar las cosas y de guardar memoria de ellas. ¿Se concibe la humanidad sin historia? En tanto haya padres e hijos, la memoria de las cosas irá de una generación a otra. La memoria que se transmite es historia: historia de los sucesos reales. La novela es historia de los sucesos fingidos. Y tal vez la novela (es en parte la tesis de Vigny y de Menéndez y Pelayo) es más real, más vivaz, más auténtica que la propia historia".

Y así es como concluye Azorín la primera parte del artículo, en que se ha querido ocupar del asunto de la segura transformación --que no desaparición-- del género novelesco. Lo que se va viendo claro sin embargo, a lo largo de éste y los otros artículos, es que Azorín, sin dar ni quitar la razón a ninguno de sus dos amigos, Ortega y Baroja (pues ambos, a juicio del escritor, tienen parte de verdad), parece inclinarse más del lado de Baroja, no por nada, sino porque su exposición era mucho menos rígida y dogmática que la del filósofo. Era, por cierto, la de un escritor de novelas, alguien que conoce perfectamente, y desde dentro, el género novelesco, y no la de un lector y teórico como Ortega, por genial y persuasivo que sea. Lo curioso, lo paradójico más bien, es que el tipo de novela defendido o, mejor, propuesto por Ortega, se parece mucho más a cualquiera de las novelas de Azorín que, desde luego, ninguna de Azorín a las de Baroja.

El siguiente apartado del artículo lo titula Azorín: "El dogma de la novela". Con ello se refiere a la nueva novela que Ortega reclama, y cuyas proposiciones principales son tres también, a saber:

Primero: La novela tiene que estar encajada en las tres unidades clásicas, hallarse aislada, como metida en un marco bien definido y cerrado.

Segundo: La novela debe vivir en un ambiente muy limitado; debe ser un género lento, moroso, de escasa acción; tiene, por tanto, que presentar pocas figuras, y és-

tas muy perfiladas. Y

Tercero: El novelista no puede aspirar a inventar una fábula nueva, y su única defensa será la manera, la perfección y la técnica.

Esto es lo que dice Ortega, y entiende Azorín que tiene mucha razón. Pero también la tiene no su impugnador, sino expositor realmente, como matiza, muy diplomático Azorín, Pío Baroja. Porque Baroja se ha convertido en un expositor de la tesis orteguiana, sólo con haber llegado a la conclusión de que "en la novela existe una gran variedad de modalidades, tendencias y arquitecturas". Explica Azorín: "Caben dentro del género todas las formas propugnadas por Ortega y caben las defendidas por Baroja. Baroja no niega la posibilidad de la estética de Ortega".

Las ideas de Baroja le parecen, pues, a Azorín ideas de inclusión y no de exclusión, mucho más prácticas y abiertas, por cuanto desde ellas son válidas también las teorías de Ortega. Las del filósofo, en cambio, son de exclusión, mucho más reduccionistas y rigurosas. Sugestivas sin duda, pero, a los efectos prácticos, equivocadas.

Pasa por último a tratar brevemente Azorín de cada una de las tres proposiciones de Ortega sobre la novela. Acerca de la primera: que la novela debe encerrarse en las tres unidades clásicas de lugar, de tiempo e incluso de acción, entiende Baroja (y Azorín con él) que es una modalidad perfectamente válida y legítima de novela, pero lo cierto es que existe también, y es igualmente válida, la modalidad contraria. Ejemplos del primer tipo serían Pepita Jiménez de Valera, el Adolfo de Benjamín Constant, Las pastorales de Longo, las Novelas ejemplares de Cervantes y Don Pablos de Quevedo. En este tipo de novela, explica Azorín:

"El novelista se traza a sí mismo un cuadro de acción definido, limitado, y dentro de ese reducido espacio él va matizando y detallando con prolijidad y abundancia de pinceladas. La fábula queda perfectamente expuesta; los personajes están a la perfección pintados y descritos. No se puede pedir más. Lo vemos todo, dentro del círculo trazado por el novelista. Pero... no vemos nada más allá de ese círculo. Y más allá de-

sea Baroja que veamos; por eso él, sin condenar un *Adolfo* o una *Pepita Jiménez*, aspira a darnos otra visión de la vida. Y esa visión es un poco intrincada, revuelta, sin términos limitativos, con luces y con sombras a la manera de una selva frondosa e inexplorada".

Fácilmente se comprenderá qué puede pensar Azorín del tipo cerrado de novela, cuyos mejores y más próximos ejemplos sólo podían parecerlo, en España, las de Juan Valera, un autor que —lo hemos comprobado— creyó conveniente leer de nuevo entonces. Todavía en San Sebastián, en septiembre de aquel año (1925), fecha un artículo, titulado "El arte de escribir" (La Prensa, 11 de octubre), en el que reflexiona Azorín sobre lo difícil que es hacerlo con sencillez, con naturalidad en definitiva, y no de un modo afectado. Valoró siempre Azorín lo espontáneo y sincero, y por eso se pregunta: "¿Se puede aprender a escribir? No es creíble; se nace escritor o no se nace; pero sin nacer escritor, se puede escribir bien. Escribir bien es escribir correctamente, sin faltas de gramática. Y gran escritor se puede ser escribiendo incorrectamente, con faltas de gramática. Todo el problema está en sentir o no sentir el genio de la lengua. Por admirables escritores pasan literatos que no han sentido todo lo íntimo y profundo de un idioma". Y es ahora cuando confiesa Azorín, a propósito de Juan Valera, que:

"Muchas veces yo he pensado, por ejemplo —no se lo digan ustedes a nadie—, que don Juan Valera, tan reputado de gran estilista, no era un gran escritor. Echaba yo de menos en su prosa una vibración de sensibilidad, que es lo que hace a los escritores grandes. Su prosa, siempre correcta, siempre tersa, brillante, esmaltada acá y allá por un vocablo peregrino; su prosa, digo, no tenía las sorpresas —tan gratas— de lo imprevisto: no seguía el ritmo desigual de la sensación triste o placentera del escritor, ni iba diciendo, según esas sensaciones, ironía, sarcasmo, dulzura, plenitud, desfallecimiento, tragedia... El espejo de la prosa, siempre bruñido, daba en todo momento la imagen elegante del escritor. Y nada más. ¿No preferiríamos la prosa sacudida, nerviosa, varia, violenta, plácida, febril, riente, con incorrecciones y faltas de gramática? Indudablemente, en esta prosa incorrecta habría mucho más genio del idioma que en la siempre correcta, tersa y acicalada; en la prosa de don Juan Valera".

Vemos claro al fin por qué tenía que estar, en líneas generales, mucho más de

acuerdo Azorín con el desaliño y falta de plan de Baroja que con el rigor —en realidad un nuevo clasicismo, una nueva retórica— de la propuesta orteguiana. Sin embargo, en absoluto se había referido Ortega —y éste es uno de los argumentos un tanto insidiosos de Azorín— a Juan Valera en sus notas sobre la novela. Los modelos que Ortega admira y propone son Stendhal —frente a Balzac o "el chafarrinón"— y Marcel Proust, quienes opone a Dostoievsky, un autor que Ortega admiraba sin duda, pero que, desmesurado en todo, muy siglo XIX, no podía satisfacerle plenamente. Sin embargo, era éste (Dostoievsky) el tipo de escritor que a Baroja atrae y entusiasma. Y con plena justicia, reconoce Azorín, porque "el novelista ruso no encierra la vida en un círculo de luz: la vida es vasta, tumultuosa, varia, contradictoria, asimétrica. Y así debe ser la novela". Y así es como son, como pretenden ser, al menos, las novelas de Baroja.

No quiere sin embargo concluir el artículo Azorín sin proponer lo que llama una "Síntesis de concordia". En tal síntesis se consigue aunar (tal es su ilusión) las teorías de los dos amigos. Por eso pasa rápidamente Azorín a la que más le preocupa de todas las proposiciones de Ortega: la que se refiere a la obligada lentitud de la novela —se entiende de la novela nueva o impermeable, aquella que, según Ortega, sólo puede ya satisfacer a nuestra refinada sensibilidad de hombres del siglo XX.

La lentitud, segunda de las proposiciones de Ortega (esto es, que la novela debe ser un género moroso, de acción escasa, aunque no inexistente o mínima, único defecto que Ortega encuentra en las novelas de Proust); la lentitud, que obliga al novelista a presentarnos pocas pero muy bien perfiladas figuras, le parece a Azorín una observación y propuesta acertada: con tal método se escribirán novelas excelentes. Pero también se escribirán haciendo justamente lo contrario. Pueden hacerse novelas cuya acción se desenvuelva sólo en un tiempo de veinticuatro horas, como ocurre —recuerda Azorín— en una reciente novela de Mauriac: Le desert de l' amour. Pero, aunque to-

do suceda en sólo veinticuatro horas, la novela de Mauriac, "lejos de ser lenta, morosa, puede ser viva y rápida. ¿De qué dependerá la lentitud?". Responde Azorín: "De la manera del autor". Y argumenta:

"En un estudio publicado en Madrid sobre el tema de esta crónica [se refiere a "Problemas de la novela", ABC, 8 de mayo de 1925], he tratado de demostrar que la copia y abundancia de sucesos y peripecias excluye, en la novela, la minuciosidad del pormenor. Y cuando se habla de lentitud y morosidad, yo entiendo que lo que se quiere hacer es dar preponderancia a la descripción sobre el número y abundancia de sucesos. Y la novela que por este patrón se haga, me parecerá --si lo es-- excelentísima. Seguramente que también le gustará a Pío Baroja".

Por fin, la tercera y última de las proposiciones de Ortega y Gasset: que el novelista no puede aspirar a inventar una fábula nueva, y por eso está obligado a cuidar mucho más la técnica, la forma, frente al fondo, sabe Azorín que no es una idea original en absoluto. Es imposible inventar fábulas nuevas en la novela, es cierto, y lo mismo sucede en el teatro. Sólo puede haber cierta novedad --como afirmó un crítico, Sarcey, ahora recordado por Azorín-- "en la manera de presentar las situaciones viejas". Y en esto, pero era inevitable que así fuera, da Pío Baroja la razón a Ortega, cuando reconoce él también que "en las novelas de los últimos treinta o cuarenta años no ha visto nada nuevo en la técnica o en el estilo". Algo a lo que Azorín no puede dejar de preguntar, un poco molesto sin duda, por lo que a él se refería: "¿No ha habido nadie en cuarenta años que haya inventado algo?". Pero reconoce nuestro escritor que, en el arte literario, la invención es ya sólo posible en la técnica, en la nueva manera de presentar una situación vieja. Y concluye Azorín, cordial y conciliador: "Tiene razón Baroja --inventor, grande y fecundo inventor en la novela--, y tiene razón Ortega y Gasset, agudo, erudito y delicado teorizante. La novela es varia; es varia como la vida. No se la puede reducir a un solo molde. Y existirá la novela en tanto que los hombres conserven la memoria de los sucesos. Y esto es todo".

Artículo quizá menos importante, pero de cierto interés para nosotros, es "Final del año literario", pues tiene mucho que ver con el debate sobre la novela. Ha hecho Azorín en sí mismo, con ocasión de las vacaciones de verano, una curiosa observación psicológica. El año literario, que coincide exactamente con el curso escolar, comienza en octubre y acaba en junio. Por eso, ahora --Azorín escribe en el mes de julio, aunque el artículo se publica a finales de agosto--, ya todo el mundo piensa en las vacaciones, y sólo es un libro el que va de mano en mano: la guía de ferrocarriles. "Los editores han terminado su terrible tarea; por este año --por este año literario-- no editan más libros; ellos y nosotros, los escritores, estamos hartos de libros". Pero lo terrible es que aun estando hartos, cansados, saturados de libros, no pueden o no saben prescindir los escritores de tener siempre cerca un libro. Así, empieza a considerar Azorín qué libros son los que va a meter este año en la maleta para las vacaciones.

En realidad --se responde a sí mismo el escritor--, dá igual qué libros nos llevemos. Lo prudente será no llevarse muchos. Y, sin embargo --confiesa--, "detenidamente, con cariño, días antes de marcharnos hacemos una selección de los volúmenes que deseamos llevamos. Durante todo el año hemos estado absortos en la lectura y el estudio de la novela, del teatro o de la poesía". Pero, precisamente, "un número enorme de libros pertenecientes a alguno de estos géneros, se halla aparte en nuestra biblioteca". Y aclara ya del todo Azorín: "La atención ha estado fija durante meses y meses en el estudio de la novela". Y como no puede prescindir Azorín de la lectura de novelas --quizás consideraba que debía seguir estudiando el género novelesco--, ha metido este año en su maleta sólo novelistas: Galdós, Alarcón, Valera, Baroja, Pérez de Ayala: "Hemos de seguir trabajando sobre ellos; nuestro propósito es firme; nos hallamos dentro de esa corriente espiritual propicia a una determinada labor, corriente que se forma con el entretenimiento en determinado sentido". Ya en el tren, no deja de e-

char de vez en cuando Azorín una mirada a su maleta de libros. Y, cuando llega a San Sebastián, lo primero que hace, después de tomar un baño, es reanudar el trabajo interrumpido. Ése es, al menos, su propósito. Ya ha puesto sobre la mesa los libros. "Seguiremos trabajando sobre el tema de la novela en España". Pero Azorín no puede trabajar. Está distraído, sin lograr interesarse en nada de lo que está leyendo. Piensa que quizás esto se debe a la presión atmosférica. Dentro de dos, de cuatro, de seis días, se habrá acostumbrado y podrá trabajar ya sin ningún problema. Pero --confiesa-- "no nos habituamos".

"Los libros que hemos traído de Madrid no nos interesan. Lo que sucede es que se ha perdido la antigua polarización mental y hemos adquirido otra. La corriente misteriosa se ha interrumpido. No podríamos, por más esfuerzos que hiciéramos, seguir trabajando sobre el mismo tema que en Madrid o en Buenos Aires. Y si trabajamos sobre el mismo tema, lo hacemos --y esto es fundamental-- con una emotividad, con una sensibilidad distintas".

Todo esto puede parecer (y es) irrelevante sin duda, curioso sólo por lo que a Azorín se refiere, pero vamos a ver que resulta decisivo en el contexto del debate sobre la novela, porque con esta anécdota pretende ilustrar el escritor un hecho innegable: que el espíritu se complace muchas veces, descansando de las novelas grandes y excelentes, en leer novelas malas o anodinas. Azorín, entonces, se da cuenta del interés social y psicológico, incluso estético, de la que hoy llamamos "subliteratura". Porque ¿cómo opinar, en efecto, con un mínimo de conocimiento y de perspectiva, sobre lo que es o debe ser la novela --en realidad el debate se había reducido sólo a los autores cultos--, si prescindimos del todo de esas novelitas deleznales, pero amenas y simpáticas, ingenuas; novelas de las que nos reímos y que, sin embargo, luego de un tiempo sin leer nada, cansados de tantas novelas profundas y geniales, empezamos a hojear un día como en broma, "sonriéndonos de nosotros mismos" (y esto le pasa no a cualquiera, sino nada menos que a Azorín) y consiguen gustarnos?

Para el artista, para el lector un poco escéptico, tales novelitas sirven, en su ingenuidad, como un antídoto, porque ellas nos curan de la fatiga y del aburrimiento, de la insensibilidad que produce tener que leer siempre sólo a los grandes escritores. Así, "leemos de este modo las cosas más absurdas, que nunca habíamos pensado leer. Y la lectura tiene para nosotros un encanto, un hechizo que antes no tenía". Por eso nos recomienda Azorín que no llevemos ningún libro de vacaciones. El tedio, el aburrimiento, moverán nuestra curiosidad hacia lo que antes despreciábamos, pero que a otros entusiasma: "Libros que no llamaban nuestra atención, nos interesan vivamente leídos, ellos solos, a falta de otros, en la soledad. [...] El aislamiento de un libro en el tiempo y en el espacio, es lo que realmente le da valor. Una novela de Zenaida Fleuriot, o de Marlit, leídas y releídas en la soledad, llegan a ser obras maestras. ¿Creéis que esto es una paradoja?".

Sabe Azorín que sí lo es, porque, precisamente, "de las literaturas helénica y latina han desaparecido obras admirables, elogiadas por los contemporáneos; sólo conocemos de esas maravillas perdidas, los títulos o algún fragmento brevísimo. Han llegado hasta nosotros, en cambio, otras obras vulgares que, leídas y releídas, comentadas y tornadas a comentar, nos parecen magníficas".

Con un criterio amplio, flexible y muy moderno, viene a afirmar Azorín que una novela no es ni buena ni mala, sino sólo lo que los lectores y los eruditos (los críticos) digan y quieran hacer de ella.

"¿Zenaida Fleuriot? ¿Las novelas que lee la institutriz de nuestros hijos? Publicad cincuenta trabajos críticos sobre esa novela; haced que diez catedráticos de literatura la comenten en sus cátedras; suscitad polémica en torno a ella; haced de ella ediciones críticas llenas de notas y de notas de notas, y con un prólogo de doscientas páginas. Y yo os digo que esa novela anodina de Zenaida Fleuriot será una obra maestra. Sí, yo os lo digo. ¡Quién sabe si la *Ilíada* no era en su tiempo una obra análoga a una novela de Fleuriot, y si su autor no fue un poeta del mismo pergeño!".

Hoy, como sabemos, la profecía de Azorín se ha cumplido. Son ya numerosos los estudios serios, universitarios, de la llamada "subliteratura": novela rosa, novela de aventuras, folletín, novela del Oeste, canciones populares, fotonovela... Claro que desde el escepticismo, la curiosidad y la tolerancia azorinianos, el debate entre Ortega y Gasset y Pío Baroja sobre la novela —la gran novela, no lo olvidemos— era, en definitiva, algo muy parcial y concreto y, por lo tanto, desproporcionado, porque no se tenía en cuenta algo fundamental: la variedad de lectores y de circunstancias de lectura. Así pues, en cierto sentido Azorín se muestra, además de conciliador, mucho más prudente y moderno en el fondo, en este aspecto, desde luego mucho menos dogmático, que su amigo Ortega y Gasset, con todos sus intentos de una sociología de la cultura.

Por si no hubiera quedado claro cuál fue la actitud de Azorín en el debate novelesco, bastaría leer sólo, para salir de dudas, el título del que podemos considerar el último artículo de la serie: "El triunfo de la novela" (publicado en La Prensa una semana después del anterior, el 30 de agosto de 1925). Con este trabajo parece que pretendía poner punto final Azorín, al menos por su parte, a algo que, en su opinión, amenazaba con dilatarse demasiado en el tiempo. Porque la polémica, aunque interesante sin duda, y seguramente necesaria, era estéril, cuando no perjudicial para el siempre precario mundo de las letras en España: "Se sigue hablando de la novela. Don Eduardo Gómez de Baquero —querido y admirado amigo— ha ingresado en la Academia Española y su discurso ha versado sobre la novela. *El triunfo de la novela* se titula el trabajo del nuevo académico. La novela triunfa, esplende, se extiende poderosa —dicen unos—; la novela muere, agoniza, está enclenque y esmirriada —aseveran otros—. A esto se reduce pues, para Azorín, toda la cuestión. Como sabemos, fue Ortega el primero en polemizar sobre la novela. Replicó en seguida Pío Baroja, en su "Prólogo casi doctrinal" a

La nave de los locos, entrando también en el debate Ramón Pérez de Ayala y el crítico Eduardo Gómez de Baquero, quien en su ingreso en la Real Academia volvió de nuevo sobre el tema. Azorín no dogmatiza ni se pronuncia. Él sólo ha querido dar su opinión, sin afán polémico alguno. Opinión sin embargo que coincide en líneas generales, al menos por el momento, con la de quienes creen en la vitalidad y triunfo de la novela: "Yo no creo que la novela esté periclitando" --declara Azorín explícitamente. Y la prueba es que "hay cada día más novelistas".

La novela no muere ni desaparece (puesto que cada vez se leen y escriben una mayor cantidad y variedad de novelas), sino que se transforma. Entonces, concluye Azorín, ¿no será que los que auguran la muerte de la novela, se refieren sólo a la novela en su forma actual? Posiblemente. Y ahí sí que está de acuerdo Azorín con Ortega y Gasset, siempre que cuanto dice Ortega se refiera a la novela tal como se practicaba en España en 1925. En ese sentido, "José Ortega y Gasset, doctísimo y agudo, tendrá razón, sí, en pedir una transformación de la novela".

Tiene muy claro Azorín que "la novela es actualmente el género proteico entre todos. Reviste mil formas; tiene mil estilos. Mucho de la pintura y de la música nuevas han entrado ya en la novela". Y se dispone a hacer nuestro escritor, por ver de probar su idea, un rápido repaso a la historia y antecedentes de la novela en España. Repaso imprescindible para entender la novela como el género más importante y decisivo en la historia de la literatura moderna. Una historia que, a su juicio, empieza con el Lazarillo de Tormes y concluye en la gran variedad de temas y estilos de la novela actual: "En España la novela ha sido cultivada con abundancia y con amor. Dejemos a un lado la novela primitiva. Arranquemos el estudio de la novela que todavía se lee. Nadie lee la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; pero en ediciones económicas pulula el *Laza-*

lillo de Tormes. ¿Y *La Celestina*? ¿Es novela o es drama? Novela dialogada, como, modernamente, algunas de Galdós".

Nada más distinto, en el fondo y en la forma --parece decimos Azorín--, que estas dos grandes y primeras novelas. Y, sin embargo, ambas lo son. Es curioso que haya tenido que ser el más importante de los novelistas modernos, Galdós, quien continúe en cierto modo el carácter dialógico de La Celestina.

Y sigue hablándonos Azorín del Lazarillo de Tormes, novela realista, de trama sencilla y fábula apenas original. Pero porque "lo importante en tal novela es la pintura del ambiente castellano". Novela es ésta en la que hay "poca erudición [...]. Pero sí rasgos seguros y fieles de costumbres. Un escudero, un clérigo, un ciego rezador... Todos estos tipos los hemos de ver a lo largo de las novelas sucesivas, desde el siglo XVI hasta el XIX. En cuanto al medio castellano --el ambiente-- en *El Lazarillo* se refleja el más clásico".

Nada de cuanto aquí dice el escritor está, contra lo que pudiera parecer, fuera de propósito. Al contrario, pues de lo que se trata es de evidenciar (siempre según Azorín) esa línea firme y segura, continua, de realismo y de sencillez, a lo largo de la historia de nuestra novela, desde sus orígenes en el siglo XVI hasta el siglo XIX. Novela semejante a El Lazarillo es, por ejemplo, El Donado hablador, de Jerónimo de Alcalá. Las dos tratan de la vida, y por eso todo cuanto se dice en ellas --de lugares, de ambientes y de tipos-- es documentable y veraz históricamente. Sin embargo, quiere hablarnos también Azorín, siquiera con brevedad, de "un novelista excepcional, único en su género, en cuyas novelas lo de menos es el ambiente, y lo principal la psicología de los personajes". Por tal circunstancia, este novelista le parece "el más moderno de todos los novelistas clásicos españoles". Se está refiriendo Azorín a la escritora María de Zayas.

En efecto, en la novela clásica española, frente al tipo realista de novela, pero novela de peripecias, existe una variante de novela psicológica, de pocos personajes, que (y puede parecer paradójico), escrita por una mujer, española y católica del siglo XVII, resulta --así lo cree Azorín-- de la más perfecta amoralidad y, en consecuencia, inverosímil. María de Zayas es una novelista a la que compara Azorín, "por el estilo escueto, sencillo, preciso y directo", nada menos que con Stendhal.

Llega así nuestro escritor al último epígrafe de su artículo: "La novela futura". Hemos visto cómo es posible y perfectamente legítimo, y ya desde los siglos de oro, todo tipo de novelas: desde el realista y de peripecias, muy popular, al psicológico y aristocrático.

"Novelas, novelas y novelas. Todo son novelas en la literatura moderna. Todas las semanas el autor de estas líneas recibe tres o cuatro novelas. Hay en el acervo moderno de la novela, novelas de todas clases: la psicológica (con Stendhal y Benjamín Constant), la pintoresca (con Gautier), la crítica, a manera de ensayo (con France), la histórica (con Mauricio Maindron), la de aventuras y misterios (con Doyle). *Silva procera*. El campo de la novela es una selva intrincada, tupida. En Francia, al presente, existe una copiosa producción novelística. Novelistas tan eminentes existen como Andrés Gide y Francisco Mauriac, los dos más salientes, a mi entender. Hay, además, otros cuantos que se distinguen por estimables cualidades".

¿Cómo puede decirse entonces --protesta Azorín-- que la novela se acaba? En realidad, si parece estar en crisis es, justamente, por lo contrario: porque la novela ha empezado a diluir en sí el resto de los géneros. Existen novelas dramáticas ya desde antiguo (ya se ha referido Azorín a La Celestina y algunas de Galdós). Existen también novelas líricas (como las del propio Azorín). Incluso el ensayo, el tan discutido cuarto tipo genérico, no previsto por Aristóteles en su Poética, empieza ya a integrarse en la novela intelectual. Y se pregunta Azorín:

"¿Cuál será la fase futura de la novela? La novela, ¿sustituirá al ensayo? Los volúmenes de la *Historia contemporánea*, de France, ¿podrán ser el tipo de la novela futura? Aunque no lo sean, en absoluto, puede decirse que la novela tiende a ser crítica; crítica armoniosa, comprensiva, del mundo y de la vida. Una novela es la concepción del mundo de un autor. Sin digresiones filosóficas --¡qué horror!-- nos place encontrar en una novela una filosofía de las cosas y de la vida. Desbordamos, en el deseo, de la pura narración amena; ansiamos, en la novela, una síntesis del destino humano y del hombre. Y para tal género de novelas --y ahí están Gide y Mauriac-- se precisa, ante todo, un amplio y agudo sentido crítico".

Es curioso que no haga referencia Azorín a ningún novelista español. ¿Fue por prudencia, por delicadeza --no encontraba ninguno que le satisficiera plenamente-- o, sencillamente, porque de vacaciones en San Sebastián, cerca ya de la frontera francesa, había aprovechado para ir a las librerías de Bayona y Biarritz y adquirir y leer ensguida un centón de libros franceses? Esto parece lo más probable. Mucho le gustaban los novelistas Gide y Mauriac, y confirmado en su impresión por una lectura reciente, no ha querido dejar de escribir sus nombres.

En definitiva, podemos concluir que no quiso dogmatizar Azorín sobre qué es y cómo debe ser una novela. Novelas excelentes pueden encontrarse dentro de todas las modalidades novelescas. Pero Azorín no se contenta sólo con que la historia que se nos cuente sea entretenida y amena. Él quiere novelas que hagan pensar y, sobre todo, sentir: que le emocionen. Novelas bellas y profundas, aunque lo cierto es que para escribirlas --y en eso acertaba Ortega y Gasset -- no sirve sólo el "tener oficio". Azorín se siente atraído desde luego por un tipo de novela lírico e intelectual, y aquí pueden entrar por ejemplo, con ser tan distintas entre sí, las novelas de Baroja y de Pérez de Ayala, así como las de esa nueva modalidad que supone la propuesta de Ortega.

Por otro lado, conviene señalar que también le gustan a Azorín (claro que a otro nivel), y le parecen fundamentales para educar el espíritu de los niños y de los jóvenes, las novelas fantásticas o de imaginación. No hay que tener ningún miedo, sino to-

do lo contrario, a que los adolescentes lean novelas imaginativas y de aventuras (se refiere Azorín entre otras, aunque no lo diga explícitamente, a las de Julio Verne) (7). De ninguna manera son superfluos o peligrosos estos libros, sino que sirven, admirablemente, por cierto, para "suscitar y robustecer la imaginación de los niños". Y confiesa el escritor:

"Compañeros míos [se refiere a escritores] a quienes he interrogado respecto a sus lecturas infantiles, artistas hoy de fecunda imaginación creadora, me han contestado todos que sus primeras lecturas fueron de novelas e historias fantásticas. Y a esos libros --condenados por pedagogos y moralistas-- deben, precisamente, la fuerza que les ha hecho destacarse en el mundo de la inteligencia. La imaginación lo es todo en la vida. Seamos, no severos, sino indulgentes con las lecturas de los niños; con las lecturas de novelas y libros quiméricos".

Una vez más está señalando Azorín lo absurdo de prescindir del lector y de las circunstancias de la lectura. No existen, por lo tanto, de antemano novelas buenas y novelas malas, mejores o peores. Todo es según las necesidades del lector, de lo que busca y pide en una novela.

En 1925, cuando Azorín escribe estos artículos, no se ha dado todavía a conocer --lo hará justo el año siguiente-- la nueva generación de novelistas, los autores de vanguardia o "deshumanizados" (es decir, los orteguianos "nova novorum" de la Revista de Occidente: Benjamín Jamés, Pedro Salinas, Juan Chabás, Francisco Ayala, Antonio Espina, etc.). En este sentido es interesante recordar otro artículo de Azorín, titulado "Baroja y los jóvenes" (ABC, 19 de enero de 1928), recogido en el libro Ante Baroja. Acababa de publicar don Pío una nueva novela, Las mascaradas sangrientas. Ya sabemos que para Azorín es Baroja el primer novelista de España, pero ahora puede compararlo ya, ventajosamente, con los mejores escritores jóvenes. En realidad, piensa Azorín que sin Baroja no se puede entender la obra de estos novelistas, porque Baroja ha sido quien ha conseguido liquidar, definitivamente, la lenta, pesada y poco poé-

tica novela del siglo XIX:

"La influencia de Baroja en España es ya considerable; lo será cada vez más. [...] Aun los mismos jóvenes que puedan renegar de él —no ha llegado todavía ese caso—, le deberán lo mejor, lo más íntimo de su personalidad. No es el novelista vasco el creador de un género literario nuevo; eso no sería gran cosa, en comparación con lo que realmente ha creado Baroja; su importancia estriba en haber suscitado todo un ambiente nuevo de arte y de pensamiento. [...] Los jóvenes, los más jóvenes, proceden no del mundo de Galdós y de Castelar, sino del mundo de Baroja. A Baroja le deben, en realidad, cuanto son. Y muchas veces, observándoles atentamente, siempre con viva simpatía, sorprendemos escapadas y fugas más o menos duraderas, del hemisferio barojiano, de donde son indígenas, al otro, al de la retórica y la palabrería. Pero la traición a sí mismos no dura mucho, por fortuna, y presto se restituyen a sus territorios naturales. ¿Avanzarán los jóvenes todavía más adentro en estas tierras nuevas, las descubiertas por Baroja? Sin la liberación debida al novelista vasco, sin el odio de Baroja hacia lo oficial, lo sancionado; sin su desdén por la Historia; sin su ojeriza al pasado, los jóvenes no hubieran podido ni siquiera poner el pie en los nuevos territorios. Y es preciso que sigan avanzando intrépidamente".

Pío Baroja, como vemos, es todavía para Azorín en 1928, y lo será siempre, no sólo el mejor novelista de España, aquél al que deben todo lo que son y pueden hacer en la novela los escritores jóvenes, sino que además resulta mucho más moderno y eficaz que ellos, los seguidores entusiastas de las teorías de Ortega, precisamente por su sinceridad y vitalismo, su imaginación y profundo sentido de la libertad del escritor, al margen de cualquier intelectualismo o tesis.

NOTAS

(1) Los artículos de Azorín sobre el debate son: "Baroja y la técnica", ABC, 12 de diciembre de 1924 [recogido en Ante Baroja]; "Dos tendencias estéticas", ABC, 6 de febrero de 1925 [en Ante Baroja]; "Problemas de la novela", ABC, 8 de mayo de 1925 [en Ante Baroja]; "Campanadas en el silencio", ABC, 20 de mayo de 1925 [también en Ante Baroja] y "A un joven escritor", ABC, 18 de junio de 1925 [recogido en El artista y el estilo]. En cambio, los tres artículos más importantes para nosotros: "Debate sobre la novela", La Prensa, 5 de julio de 1925, "Final de año literario", La Prensa, 23 de agosto de 1925 y "El triunfo de la novela", La Prensa, 30 de agosto de 1925, no han sido recogidos en volumen, ni tampoco tenidos en cuenta antes al estudiarse la polémica sobre la novela.

(2) No nos resistimos a copiarlo: "En un delicioso artículo de Azorín se describe una representación de corral en un pueblo castizo, y hay un momento, cuando el galán en peligro aprovecha la hora difícilísima para decir su amor a la dama en versos coruscantes, chisporroteantes como teas, de una deleitosa retórica llena de volutas barrocas, cargada de imágenes, por donde cruza toda la fauna y toda la flora --la retórica que en la plástica dan los carteles post-renacentistas con sus trofeos, sus frutos, sus banderolas y sus cráneos de chivo o camero--, en que a un licenciado cincuentón, que presencia la escena, se le enardecen los negros ojos sobre la faz cetrina y con una mano nerviosa acaricia su perilla grisienta. Esta nota de Azorín me ha enseñado más sobre el teatro español que cuantos libros he leído" (José ORTEGA Y GASSET: Ideas sobre el teatro y la novela, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, pág. 28).

(3) Para este trabajo hemos consultado y tenido en cuenta los libros de José ORTEGA Y GASSET: Ideas sobre el teatro y la novela, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982 (págs. 13-56), también La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Nueva Austral, 1987, y el de Pío BAROJA: La nave de los locos, edición de Francisco Flores Arroyuelo, Madrid, Caro Raggio / Cátedra, 1987 (sobre todo las págs. 63-95).

Una parte importante del ensayo de Ortega y Gasset sobre el "arte deshumanizado" fue anticipada, en el diario El Sol, los días 1, 16 y 23 de enero y 1 de febrero de 1924. El 26 de octubre de ese mismo año aparece la primera parte de un interesante (pero ficticio) "Diálogo sobre el arte nuevo". Artículo que no tendría continuación (seguramente molestó a alguno de los dos fingidos interlocutores: Azorín y Pío Baroja).

(4) Una fantasía azoriniana sobre lo expuesto por Baroja en esta novela, a propósito de las fondas, es el artículo titulado "Campanadas en el silencio", ABC, 20 de mayo de 1925 [recogido en Ante Baroja].

(5) Todavía en 1958, desaparecido ya Ortega, sigue preocupando a Azorín la delicada cuestión del "tempo" narrativo, pero aplicada al estilo. Escribe, por ejemplo, que: "Sobre el estilo, la mejor definición que conozco, en definitiva, es la de Buffon: *Orden y movimiento*. Está en ello, implícitamente, un gran estilista --Ortega y Gasset--

cuando censura en el estilo el *tempo lento*. No paran mientes en el tiempo los filósofos, y el tiempo es cosa esencial" (AZORÍN: "Despedida", madrugada del 26 de abril de 1958, en La generación del 98, Ordenación e introducción de Ángel Cruz Rueda, Salamanca-Madrid, Ediciones Anaya, 1961, pág. 92).

(6) A Marcel Proust, escritor cuya obra le entusiasmó, ha dedicado Azorín una serie muy interesante de artículos, a los que ya nos hemos referido con detalle (véase el capítulo II. 1. de este trabajo).

(7) Azorín: "Las lecturas infantiles", La Prensa, 20 de septiembre de 1925 [no recogido en volumen].

IV. AZORÍN Y LA "POESÍA PURA"

IV. 1. Juan Ramón Jiménez

En un trabajo como éste, en el que nos hemos propuesto estudiar las relaciones amistosas y literarias de Azorín con aquellos poetas y prosistas cuya obra ha significado, poco o mucho, algo positivo en la renovación de la literatura española y europea, a partir, aproximadamente, de los años finales de la segunda década del siglo, si hay un nombre que no podía faltar ése es, sin duda, el de Juan Ramón Jiménez, que en 1917, con el Diario de un poeta recién casado, cambió la dirección de su trayectoria poética, hasta entonces dentro de un impresionismo intimista y sentimental, en favor ahora de una "Poesía Pura" o "desnuda", donde no habrá ya lugar apenas para el matiz raro y cambiante, tampoco para los sentimientos de morbosidad y de tristeza, sino sólo para la contemplación serena de lo bello y luminoso, en un mundo perfeccionado por la visión interior del poeta.

La amistad de Azorín con Juan Ramón Jiménez ha sido estudiada ya, con profundidad y acierto, primero, en 1981, por Allen W. Phillips, y luego, en 1985, por Jorge Urrutia. Críticos con quienes nos obliga una deuda de gratitud, por la gran utilidad de sus trabajos --los cuales, a pesar de algunos leves errores y distracciones, nos excusan de analizar con minuciosidad los diferentes aspectos de las relaciones literarias entre Azorín y el poeta de Moguer (1).

Azorín y Juan Ramón Jiménez se conocieron, según parece, bastante pronto: hacia 1901, en Madrid. La amistad debió de estrecharse en 1903, cuando habían colaborado los dos en revistas como Electra y Helios. Fue en esta segunda revista donde apareció, en el mes de julio de 1903, un artículo de Juan Ramón muy elogioso para la novela Antonio Azorín. Martínez Ruiz, agradecido, correspondió al poeta haciendo, a

su vez, una emocionada (aunque un tanto superficial) reseña de Arias tristes. Luego vendría, en junio de 1904, el primer banquete a Azorín, al que se adhirió Juan Ramón Jiménez (2). No sabemos, por desgracia, con exactitud cuál era el grado de la amistad que unía entonces a Azorín con el poeta de Moguer, pero seguramente no fue más allá de un trato respetuoso y cordial. Es posible que influyera luego, en un cierto distanciamiento, la evolución política de Azorín, ganado enseguida (desde 1905 y, sobre todo, a partir de 1907) para el maurismo. Además, Juan Ramón volvió a Moguer, donde quedó retraído, por lo que la amistad, si continuó existiendo, fue sólo epistolar.

En 1910, 1911, 1912, hay testimonios de que abundan, entre Azorín y Juan Ramón, el intercambio de libros (todos con dedicatorias) y de tarjetas, lo que evidencia al menos una alta consideración y estima literaria. En una de estas cartas, confiesa, por ejemplo, Juan Ramón:

"El libro [Lecturas españolas] es admirable [...]. No estoy de acuerdo con los que le han censurado ciertos aspectos de su talento. Aún cuando algunas ideas de usted no convinieran con las mías, no dejaría un solo instante de admirar la prosa de acero, fría, serena, la "prosa blanca" con que las ha vestido usted siempre, y que tiene por sí sola, como un palacio bello, aunque lo habite un rey enemigo, una arquitectura irreprochable" (3).

Había recuperado seguramente Azorín, después de éste y otros nuevos libros, que venían, como le dice el poeta, "a continuar aquella serie deliciosa que inició usted en *La voluntad*", la mayor consideración literaria por parte de Juan Ramón (lo mismo sucedió, al parecer, con Ortega y Gasset), así como una cierta confianza amistosa, por lo que no duda en recabar Azorín, en abril de 1913, la ayuda y el consejo del poeta para uno de sus proyectos literarios (4). Éste de 1913 es además, como sabemos, un año importante para Azorín y en la historia de la literatura española, pues el día 23 de noviembre se celebraba, en los jardines de Aranjuez, el Homenaje a Azorín --organiza-

do precisamente por José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez. Acontecimiento que ha sido considerado por algunos críticos, Miguel Pérez Ferrero, por ejemplo (en su libro Tertulias y grupos literarios), como la celebración literaria más importante y trascendental de cuantos ha habido, en España, en nuestro siglo (5).

La "Fiesta de Aranjuez en Honor de Azorín" fue un éxito de convocatoria en todos los aspectos, reuniendo en torno del homenajeado a tres generaciones literarias: la suya propia, la de Ortega y Gasset y Juan Ramón (ó del 14) y la de algunos aún más jóvenes, como José Moreno Villa, Ramón Gómez de la Serna y Pedro Salinas, nombres que figuran entre los de quienes viajaron a Aranjuez y firmaron en el libro de homenaje y recuerdo que, como señala Urrutia, "le falta tiempo al mogueño para publicar" cuando se hizo cargo de las ediciones de la Residencia de Estudiantes (6).

Pero no sólo se preocupó Juan Ramón de editar este libro, porque --lo recuerda Urrutia-- si "la serie de Ensayos de la Residencia de Estudiantes se inicia con el primer volumen de las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega. Los números dos, cuatro y seis son libros de Azorín. *Al margen de los clásicos* y *El Licenciado Vidriera visto por Azorín*, se publican en 1915. *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, en 1916".

Fue muy frecuente entonces la correspondencia entre Azorín y Juan Ramón Jiménez, pero referida casi siempre a la edición de alguno de esos libros. Son estos años, a juicio de Urrutia y de Phillips, los de mayor amistad entre ambos escritores. En una de aquellas cartas, quizá de 1915, agradece Azorín a Juan Ramón el envío de un "retrato" que le parece "muy expresivo". Y añade: "Lo utilizaré a su debido tiempo". (La carta de Azorín, sin fecha, la recoge Urrutia en su trabajo, pág. 93.) Se alude seguramente a la caricatura lírica, en prosa, de Azorín, escrita por Juan Ramón en 1915 y recogida muchos años después en su libro Espanoles de tres mundos (7).

En fin, que, como vemos, mucho tenían que agradecerse uno y otro escritor

(pero Azorín a Juan Ramón, sobre todo). Además, se ocupó Jiménez de la edición de otras obras de Azorín en la editorial Renacimiento. Y parece que Azorín, preocupado siempre, lo mismo que Juan Ramón, por la calidad material y la belleza del libro, aunque sin llegar a la neurosis y el detallismo del poeta, debió de quedar satisfecho con el trabajo de Juan Ramón, pues éste consiguió, en efecto, que los títulos de Azorín aparecidos antes de las "Obras Completas" de Caro Raggio, fuesen los más bellos y pulcramente editados de todos los suyos. (Azorín correspondió a los cuidados del amigo dedicándole, en 1915, su libro Al margen de los clásicos. Además, en la revista Blanco y negro, el 28 de febrero de ese mismo año, publicó un bello artículo: "Platero, platerito".) (8)

Siguieron siendo frecuentes todavía el intercambio de libros y tarjetas entre Azorín y Juan Ramón, por lo que no se puede adivinar indicio alguno de enfriamiento en la amistad. De hecho, Juan Ramón pidió (y obtuvo) la colaboración de Azorín, en 1921, para la revista Índice. El 1 de mayo aparece en la revista un cuento de Azorín, titulado "Diálogo de un rico y un pobre". No sabemos exactamente qué pudo pasar después, pero Azorín, en carta del 11 de mayo, lamenta comunicar a Juan Ramón que no puede seguir colaborando en la revista, pues no querría molestar a ABC. En carta del día 12, le ruega Juan Ramón que escriba en Índice, siquiera con otro séudónimo, y no se puede advertir ningún recelo o animadversión por parte del poeta. Sin embargo, Jorge Urrutia cree que es con ocasión de Índice donde puede encontrarse el inicio de la separación, del distanciamiento de ambos. Posiblemente es verdad, pero no habían llegado aún las relaciones a enfriarse totalmente, como sucedería sólo unos años después (9).

Azorín, si es cierto que ha incomodado a Juan Ramón Jiménez, parece también haber intentado luego un nuevo acercamiento al escritor. En "Las copas de Rengifo",

artículo publicado en ABC el 26 de septiembre de 1923, habla de Signario, un libro de poemas de Antonio Espina, editado precisamente por la revista Índice. Asimismo, de 1923 es "El tiempo y la eternidad", artículo donde elogia la reciente antología de Juan Ramón, Poesía. (1917-1923) (10). Pero en este año de 1923 ocurrirá algo mucho más grave entre los dos, dando lugar a una ruptura definitiva. Lo ha contado Rafael Alberti, entonces muy próximo al poeta de Moguer, en su libro de recuerdos La arboleda perdida.

En 1923, y muy poco después del golpe de estado de Primo de Rivera, publica Azorín un libro, El chirrión de los políticos, en donde hace un repaso de todas las inmoralidades, inconsecuencias, trapicheos y malos modos que caracterizaron, a su juicio, a la mayor parte de los políticos (sobre todo los liberales) del recién clausurado sistema parlamentario. Juan Ramón, contrario desde el principio --a diferencia de Azorín, más prudente, quizá, o sólo oportunista-- a la dictadura del general Primo de Rivera, entendió que el escritor, cómplice muchas veces de esos mismos políticos a los que ahora castigaba, ponía su pluma al servicio de la nueva situación, para seguir manteniéndose cerca del poder y sus beneficios. (De hecho, se llegó a dar por seguro que Azorín iba a aceptar la dirección del diario oficial primorriverista La Nación, la que le fue ofrecida, sí, pero en mayo de 1925.) (11)

Juan Ramón, como íbamos diciendo, aprovechó entonces esta circunstancia para romper de un modo definitivo sus relaciones con Azorín. Recuerda Rafael Alberti que:

"De quienes más le oí [a Juan Ramón Jiménez] reír esa tarde fue de Azorín y de Eugenio d' Ors.

--¿Han visto ustedes el título del último libro de Azorín? *El chirrión de los políticos*. ¡El chirrión! ¡Vaya palabra! Lo he recibido dedicado. Claro que yo mismo, en persona, he ido a su casa a devolvérselo. Azorín vive --prosiguió-- en una de esas casas

madrileñas que huelen a cocido madrileño y pis de gato. Duerme en el fondo de una cama con mosquitero y colgaduras encintados de rosa, y sobre la mesilla de noche tiene, como objeto que él seguramente considera de un gusto refinado, un negrito de escayola pintada, de esos que anuncian el café torrefacto marca "la Estrella", regalo de sus electores cuando fue diputado por Alicante. A un escritor, por muy modesta que sea su vida, se le conoce por la casa" (12).

Si la ruptura se llevó a cabo en la grosería de los términos expresados, se entiende que a Martínez Ruiz, que con la mejor intención había enviado dedicado su libro al poeta, no le quedasen muchas ganas de volver a saber nada de Juan Ramón. Es posible que la mala conciencia de Jiménez le hiciera ver después en los artículos de Azorín ataques más o menos velados a su persona. Pero lo cierto es que, si los hay, nosotros no hemos podido encontrarlos. Acaso, una brevísima alusión al poeta puede ser la de un artículo, "El babador y el sonajero" (ABC del 5 de enero de 1924), donde dice nuestro escritor: "¿No es absurdo el que graves varones, inteligentes y sensatos, retomen voluntariamente a la infancia y se conviertan en poetas de babador y sonajero, que no aciertan a pronunciar más que el ba-ba y el da-da de los tiernos infantes?".

A mi entender, no se aprecia aquí alusión ninguna a Juan Ramón (13). Sin embargo, sí que se lo pareció a un joven pero solvente crítico, Juan Chabás, quien escribe: "Sobre todos ha insistido en la falta de claridad de Juan Ramón Jiménez, Azorín, que llama a los poetas jóvenes y a *algunos* ya viejos, poetas de babador y sonajero. El, o mejor ¡no! este ex-Azorín de *ABC*, que antes era tan fino, tan sutil y ya no entiende nada" (14). Lo mismo afirmará José Bergamín, otro escritor muy cercano entonces a Juan Ramón Jiménez:

"No es atacar a un poeta verdadero, con quien de momento pueda sentirse arbitrariamente enemistado, y elogiar, en cambio, sin medida, como en una lamentable oposición, a cualquier coplero o escritorillo lo único censurable, sino que, con ello, valiéndose de la autoridad de su firma, Azorín escamece la aristocracia del arte mismo y de los que le han dedicado y continúan dedicándole su vida intacta, dando altísima ejemplaridad a la juventud que les sigue" (15).

Conviene insistir en que no hemos encontrado ni un artículo, ni una breve alusión siquiera, por parte de Azorín, que hubiera podido ser hiriente para Juan Ramón. Pero quizá nos faltan algunas claves de época, que nos permitirían interpretar correctamente no sólo las palabras, sino los silencios y las alusiones. Sí parece claro, a mi entender, que, extrañamente, no le gustaba demasiado a Azorín la nueva "poesía desnuda" de Jiménez, mucho más abstracta e intelectual desde luego que la de su primera época, la anterior al Diario. Sin embargo, Azorín, en un artículo titulado "El tiempo y la eternidad" (ABC, 15 de noviembre de 1923), dice de una reciente antología de Juan Ramón:

"Juan R. Jiménez, el querido poeta, acaba de publicar un florilegio de sus obras: *Poesía (1917-1923)*. En la antología de Juan R. Jiménez se lee esta poesía: [copia el poema que empieza: "No, si no caben mis horas"].

¿Qué nos inspira esta poesía? ¿Qué sensaciones suscita en nuestro ser? El autor de estas líneas ha sentido, al leerla, la emoción del tiempo y de la eternidad. Y ha visto en la vieja casa el viejo reloj que ha acompañado con su tic-tac a cuatro o seis generaciones.

Todo el libro de Juan. R. Jiménez está lleno de tales sugerencias. Poesía de sugestión, de iniciación en el misterio es la del delicado poeta. No se ven en el libro las cosas sino la esencia lejana y múltiple de las cosas" (16).

Y nada más. Desde luego, nada extraordinario ni muy profundo, como crítica literaria. Al contrario, da la impresión de que no quiso o no pudo esforzarse demasiado Azorín. Es posible que no supiera qué decir ante estos poemas --ciertamente difíciles-- de Juan Ramón Jiménez. De todos modos, lo que no se entiende es cómo han podido deducir Juan Chabás y José Bergamín, sólo por unas pocas líneas, donde ni siquiera se le mencionaba expresamente, que se había acabado la admiración y el respeto de Martínez Ruiz por la obra de Juan Ramón. Lo cierto es que la ruptura se produjo sólo después de publicarse esta artículo, el 20 de noviembre de 1923 (17), con lo que sos-

pechamos que lo que ofendió a Juan Ramón no fue tanto (aunque también) la inicial aceptación de Azorín de la dictadura del general Primo de Rivera, como la excesiva brevedad y pobreza --no hay para qué negarlo-- de la reseña de Azorín. Eso cuando, además, como denunció Bergamín, no era raro ver su firma (la de Martínez Ruiz) al final de una larga serie de elogios para poetas de segunda y aun tercera fila, pero hoy completamente olvidados (18).

Desde entonces, hasta el final ya de su vida, no volvió Jiménez a estimar como persona a Azorín, de quien, sin embargo, no deja de reconocer la extraordinaria belleza de su estilo literario, aunque disiente de él en no pocas de sus ideas críticas y políticas. Por ejemplo, en su visión de Castilla y del paisaje castellano, algo que desesperaba a Juan Ramón, como todo los demás tópicos de la "Generación del 98", un invento precisamente de Azorín pero cuya existencia negaba el poeta de Moguer, que englobaba a todos sus miembros dentro del Modernismo, un movimiento estético y filosófico, no sólo literario, mucho más amplio y trascendente de lo que hasta entonces se había querido reconocer --idea ésta, como sabemos, que ha tenido luego mucho éxito entre la crítica, sobre todo en Ricardo Gullón y sus discípulos. Así que no ha de sorprendernos encontrar, a partir de ahora, numerosas alusiones a Azorín, pero casi siempre negativas, por parte de Juan Ramón. Eso es algo en lo que tiene también bastante que ver la curiosa circunstancia de que si hasta 1925, aproximadamente, fue Jiménez el gran amigo y maestro de los poetas jóvenes, será en buena medida Azorín quien ocupe ese lugar, según avanzan los años, en la segunda mitad de la década de los veinte. Porque se puede afirmar, sin excesivos problemas, que, a la altura de 1929-1930, Azorín, generoso con los jóvenes, además de inquieto autor de Superrealismo, se convirtió, en cierto modo, en el escritor mayor más respetado por los escritores y poetas de la generación o grupo del 27 (19). Sin embargo, veamos qué le pareció a Juan Ramón

Jiménez el nuevo Azorín "superrealista":

"Quien es evidentemente maduro no necesita "ponerse joven" imitando a los más jóvenes, porque, además, la juventud no es superior en nada a la madurez. Las juventudes de origen no se manifiestan en sucesivos cambios super-oficiales [sic] de escritura, sino en la continua elevación de pensamiento. Eso que se llama por ahí "segunda juventud", y que ahora cuatro necesitados del vistoso elogio circunstancial le están colgando a Azorín, maestro deseolucionado, porque entrecorta más su repetir de siempre, usa más el punto y la mayúscula (un inventario de retorno cansadísimo) y empiedra un poco del revés y de pico la misma "primorosa vulgaridad" (José Ortega y Gasset), que antes empedraba liso y del derecho, es juventud de receta, juventud de teñido y afeite, estado de penúltima inocencia, juventud falsa" (20).

No podemos recoger y comentar ahora todas las alusiones de Juan Ramón Jiménez a Azorín, pero remitimos al lector al excelente libro de Juan Guerrero Ruiz, Juan Ramón de viva voz (Madrid, 1961).

Ignoramos si llegó a conocimiento de Azorín algo de lo que, unas veces por escrito, y otras —las más— en conversaciones privadas, repetía Juan Ramón sobre él a todo el que quisiera escucharle. Es posible que algunos de esos comentarios trascendieran efectivamente a Azorín, quien no volverá a dedicar un artículo a Juan Ramón Jiménez hasta el año 1932. Fue en uno de sus "Índices de libros nuevos españoles" para La Prensa de Buenos Aires, donde habló, y muy elogiosamente por cierto, Azorín de una nueva edición de Etemidades. Detalle sin embargo que no supo apreciar el poeta, que ni siquiera entonces quiso reconciliarse con Azorín, quien estaba a punto de cumplir ya sesenta años. Mucho tiempo después, en un trabajo de 1953, titulado "Recuerdo a José Ortega y Gasset", explicará Jiménez, a propósito de este elogio de Azorín:

"Cuando yo publiqué la segunda edición de *Etemidades*, exactamente igual que la primera, Azorín, como le convenía entonces, me exaltó tontamente en un artículo de *La Prensa*, de Buenos Aires; y para que yo lo leyera, replicó la publicación de este artículo en *El Sol*, de Madrid, lo que nunca había hecho con sus artículos corrientes; pero yo no pude agradecerse. Malos amigos, calumniadores me han dado a mí fama de duro; los que me conocen bien, saben que soy "inflexible, pero amable", cuando la fal-

sedad no me saca de mí" (21).

No sabemos en qué podría convenir o interesar entonces a Azorín hacer una exaltación "tonta" de Juan Ramón Jiménez. Desde luego, Eternidades --donde se recogen poemas escritos en 1916 y 1917 (la primera edición se publicó en 1918)--, a juicio de un crítico tan serio como Guillermo Díaz Plaja, es "el libro-clave de la evolución de Juan Ramón Jiménez hacia su manera cenital". (En él viene un poema trascendental para la poética juanramoniana, el que empieza: "¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!") (22) Aunque el comentario de Azorín parece sincero, es verdad que pudo resultar un sarcasmo casi para el poeta, ya que de 1923 a 1932, durante casi diez años, Azorín sólo rompió su silencio sobre Juan Ramón para elogiar un libro que, aunque reeditado ahora con apenas variantes, databa en realidad de 1918, con lo que, en cierto modo, se olvidaba ¿deliberadamente? Azorín de todo lo escrito por Juan Ramón con posterioridad.

No hay que olvidar, sin embargo, que desde la selección Poesía. (1917-1923) (que sí fue comentada, aunque de un modo muy superficial, por Azorín), Juan Ramón no había publicado ningún libro como tal, sino que prefirió ir dando su obra en revistas y boletines misceláneos de exquisita factura (Índice, Sí, Ley), pero cuya adquisición no era fácil ni aconsejable quizá para los lectores de la prensa diaria, razón por la que Azorín se habría abstenido de comentarlos (es posible que no llegaran siquiera a las manos de nuestro escritor. Desde luego, Juan Ramón no se los habrá enviado).

Pero vamos a ver ya lo que dice Azorín, en este año de 1932, a propósito de Eternidades. Hace aquí el escritor, en poco más de media columna, los mayores elogios que le conocemos sobre Juan Ramón Jiménez (se abre además el artículo, lo primero, con la reseña del libro de Juan Ramón, siguiendo a este comentario el de un libro, Es-

paña, de Salvador de Madariaga, después el de una traducción de poesía belga, por Castillo Nájera y, cerrando ya el "Índice", lugar también preferente, un comentario al libro Ismos, de Ramón Gómez de la Serna).

Para Azorín es éste de Juan Ramón --Eternidades-- un libro que merece todos los honores. Quisiera, por ello, tener Azorín "las palabras más finas, más delicadas, más profundas para hablar del libro del gran poeta". Y continúa:

"La labor de Juan Ramón Jiménez es ya considerable; pero tanto o más que la cantidad vale en este poeta la calidad. Un grueso tomo se necesitaría para señalar la sabia trayectoria que el poeta ha ido, con delicadeza, con sabiduría, siguiendo a lo largo de su labor. Otros poetas han evolucionado atropelladamente y sin conciencia; Juan Ramón, suma conciencia, ha caminado poco a poco, de un modo natural y hondamente humano. Diríase, al ver el presente resultado de su evolución, que cada paso que el poeta daba en la senda de su perfeccionamiento, le costaba un verdadero drama. Y nada más patético, ni más bello, que pensar, con este libro en la mano, en el lento, sabio y trágico caminar del poeta. Así, en silencio, desdeñando el tráfico mundano, lejos de las pasiones de las tertulias, Juan Ramón ha sabido ganar una autoridad que pocos artistas españoles tienen a la hora presente, y se ha formado una estética nueva y clásica al mismo tiempo, joven y experta, arriesgada y prudente".

No hace, en realidad, otra cosa Azorín sino elogiar en Juan Ramón aquellos aspectos que le son afines: el rigor, la gran capacidad de trabajo, la evolución constante, al margen de las modas; la formulación --y esto es importante-- de una estética personal, nueva y clásica al mismo tiempo. Todo lo cual está muy bien, pero como crítica resulta poco, aun tratándose de un artículo de Azorín, un escritor que, con excesiva frecuencia, ha suplantado el rigor del análisis con su rara erudición y un delicado lirismo. Pero de Eternidades ¿qué hay? Pues tampoco va a saber muy bien qué decimos Azorín de este libro. Da la impresión, después de leer éste y los demás artículos --más bien pocos-- dedicados por Azorín a Juan Ramón, una de dos cosas: o que era Martínez Ruiz un crítico sólo mediano de poesía (lo que no es del todo exacto) o, por lo que se refiere a Juan Ramón, que tenía algunas dificultades para entender y gustar plenamente de la poesía del andaluz. Así, lo que Azorín va a decir de Eternidades son apenas

unas pocas y muy vagas (aunque positivas) abstracciones:

"Todas las páginas se hallan cargadas de espiritualidad; todas son hondas, finas y delicadas. Libro es éste para ser leído en las horas de silencio sedante [...]. En la quietud y la paz de una casa amplia, en que no se oiga ningún estrépito, en que las horas, marcadas por un viejo reloj, vayan cayendo en nuestra sensibilidad, sin que lo notemos, sin que tengamos en el espíritu más que una dulce y vaga sensación del tiempo, del espacio y la eternidad. Como el libro se llama *Eternidades*, el lector, en tal paraje, con tal volumen entre las manos, ha de sentirse un poco eterno, ligado profundamente e íntimamente con la sustancia eterna y universal".

En su brevedad, ha tenido al menos la intuición Azorín de encontrar las claves de la nueva "Poesía Pura" de Juan Ramón: la contemplación serena, en el silencio y la soledad, fuera de un tiempo y un espacio concretos, de "la sustancia eterna y universal".

Publicado este artículo (que poco o ningún efecto hizo sobre Juan Ramón), no volvió ya apenas a escribir nada Azorín a propósito de Jiménez. Luego vino la guerra civil y el exilio de Juan Ramón en Puerto Rico. Desde luego, el poeta, siempre que tuvo ocasión, supo reconocer la belleza del estilo de Azorín, pero declarando a su vez la nula simpatía y estimación personal que le merecía el escritor, pues le era inaceptable la actitud --adhesiones y silencios-- de Azorín, regresado a España tras la guerra civil.

Anteriormente, sin embargo, hacia finales de 1930 ó principios de 1931, parece que publicó Juan Ramón una crítica de la novela Pueblo de Azorín, suponemos que no demasiado favorable (véase Juan Guerrero Ruiz, ob. cit., págs. 80 y 92). Es interesante saber que, en 1934, aún conservaba Juan Ramón la reseña que Azorín hizo de su libro Arias tristes. Pensaba publicarla con otros artículos (Guerrero, pág. 321) (de Azorín y de otros), comentando su poesía. Parece que hacer "estos apéndices a sus libros le divierte mucho; resulta interesante ver la curva que han seguido algunos críticos cuando tienen varios artículos sobre él, como en el caso de Azorín" (Guerrero, pág. 415).

De todos modos, nadie ha podido encontrar (al menos por el momento) esos supuestos artículos de Azorín en contra de Juan Ramón Jiménez. Al contrario, lo poco que escribió sobre el poeta puede dar la sensación de un cierto oportunismo, de un entusiasmo sólo relativo, pero de ninguna manera dejar traslucir disgusto por la nueva dirección de la poesía de Juan Ramón, ni tampoco, por supuesto, falta de respeto, como se empeñaba en leer entre líneas el un tanto neurótico poeta de Moguer. La suya había sido una amistad que se extendió (con intermitencias) durante un período de más de veinte años, pero en la que hubo quizá, por parte de uno y de otro, más interés que una sincera simpatía.

Sin embargo, han sido ellos dos, Juan Ramón en el verso y Azorín en la prosa, los grandes renovadores del lenguaje literario, en España, en el primer tercio del siglo XX. Así, por lo que se refiere en concreto a los poetas y escritores jóvenes de la generación o grupo del 27, es curioso advertir que cuando Juan Ramón, el gran defensor y maestro de todos ellos, empezó a distanciarse de sus antiguos protegidos, su lugar es ocupado inmediatamente (siquiera durante tres o cuatro años, de 1928 a 1930) por Azorín, que se convierte de ese modo, de todos los escritores mayores, en el más entusiasta lector y sincero defensor de los libros --tanto en prosa como en verso-- de los escritores jóvenes.

Eso es algo que, sin duda, molestó a Juan Ramón, pero no tanto como la "invención" que hizo Azorín de la Generación del 98, pues con ella quedaba marginado el Modernismo como el movimiento literario más importante de las primeras décadas del siglo. A Juan Ramón Jiménez no sólo le irritaron siempre todos los tópicos políticos y literarios de la llamada Generación del 98, sino que ya en América, después de la guerra civil, pudo advertir cómo muchos de aquellos tópicos (Castilla, los clásicos, etc.) eran aprovechados por los ideólogos del régimen de Franco en favor de una idea nacio-

nalista y conservadora de España, con lo que su indignación fue aún mayor. Es en este sentido, quizá, como hay que entender su obsesión por definir el Modernismo no ya como un movimiento o tendencia literaria, sino como algo mucho más importante y universal: toda una época, caracterizada por ser, nada menos, un "gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la Belleza" —idea que desarrollará luego su discípulo (hagiógrafo, más bien) Ricardo Gullón, en diferentes libros y artículos, señalando en concreto a Azorín como el inventor y más eficaz propagador de esa idea de la Generación del 98, la que denuncia, con excesivo celo e incomprensión, como "el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo" (23).

NOTAS

(1) Allen W. PHILLIPS: "Juan Ramón Jiménez y Azorín: Notas sobre sus relaciones literarias", La Torre (Puerto Rico), 29 (111-112 / 113-114), 1981, págs. 239-263. Jorge URRUTIA: "Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez", Anales azorinianos, II, (1985), págs. 87-98.

(2) Juan R. JIMÉNEZ: "Antonio Azorín", Helios, nº 4, julio de 1903, págs. 497-499; AZORÍN: "Arias tristes", Alma española, 27 de diciembre de 1903 [en Palabras al viento, Zaragoza, Librería General, 1944, págs. 131-133]. Juan Ramón JIMÉNEZ: "Comentario sentimental", Helios, 14, mayo de 1904, págs. 29-31. Azorín, el 10 de julio de 1903, envía a Juan Ramón Jiménez una primera carta donde le agradece la crítica de su libro. "No he leído nunca nada que me haya halagado tanto" --le dice. Juan Ramón contestó enseguida a Azorín. Véase Juan Ramón JIMÉNEZ: Cartas. (Primera selección), Recopilación, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962, págs. 64-65.

(3) Carta citada por Urrutia, págs. 88-89.

(4) Urrutia, pág. 89. Petición que firma Azorín, en carta privada a Juan Ramón, el 29 de abril de 1913. Pero antes, el 18 de febrero, había publicado en La Vanguardia de Barcelona un artículo elogioso titulado "Andanzas y lecturas. Juan R. Jiménez" [recogido en Los valores literarios (1913)]. Además, Azorín había pedido para el libro Melancolía de Jiménez, el premio Fastenrath de la academia en 1913. (No le fue concedido al poeta.)

(5) Sobre el homenaje a Azorín en Aranjuez deben verse, además de lo que dice al respecto la biografía de Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ, Azorín íntegro, los trabajos de Antonio CAMPOAMOR GONZÁLEZ: "La Academia Española, Azorín y la Fiesta en su honor celebrada en Aranjuez", Anales Azorinianos, 4 (1993), págs. 485-499, y de Manuel MENÉNDEZ ALZAMORA: "La fiesta en honor a Azorín en Aranjuez: La generación del 14 y Azorín", Azorín 1904-1924. Actas del III coloquio de Pau, Murcia, Universidad de Pau / Universidad de Murcia, 1996, págs. 137-145.

(6) "Dos años más tarde, en noviembre de 1915, la Residencia de estudiantes publicó ese libro, con prólogo de Juan Ramón Jiménez --que no quiso firmarlo-- y con el título de *Fiesta en Aranjuez en honor de Azorín*" (Antonio Campoamor, artículo citado, pág. 497). El libro recoge además (págs. 23-24) el poema de Juan Ramón Jiménez, "A Azorín, agasajado en los jardines de Aranjuez".

(7) "Azorín", caricatura lírica datada en 1915. Véase Juan Ramón JIMÉNEZ: Españoles de tres mundos, Introducción de Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, págs. 155-156.

(8) Juan Ramón, por su parte, dedicará en 1915 "A Azorín en su sereno escepticismo resignado con una rama permanente de yedra cogida del estío", su libro Estío.

(9) Algún otro problema debió de haber entre los dos, pero no suficientemente aclarado. Jorge Campos, en sus Conversaciones con Azorín (Madrid, Taurus, 1964), escribe: "...Me cuenta [Azorín] que el poeta [Juan Ramón] se enfurruñó con él porque en la edición de *Al margen de los clásicos*, que aquél cuidó, se empeñó en que los entrecuillados fueran en cursiva. El enfado fue para siempre".

La versión de Juan Ramón Jiménez, en cambio, es muy distinta:

"Un día, Ortega y yo discutimos un homenaje a Azorín, que se llevó a cabo en Aranjuez, y al que concurríamos un centenar de amigos comunes. Todavía Azorín no había exajerado la flexibilidad de espinazo que luego lo hizo inclinarse en tanta dirección desagradable para mí. Ortega ofreció el homenaje en la Glorieta del Niño de la Espina, y fue el justo definidor de "los primores de lo vulgar" de ese primoroso sensitivo limitado que es Azorín, buen fenicio levantino. La definición del joven filósofo no le gustó mucho al escritor de Monóvar, siempre tan quisquiveleidoso, y provocó distancias y discusiones entre ellos dos. Todavía, años más tarde, cuando yo publiqué, en el primer número de la revista *Índice*, que yo dirigía, el *Esquema de Salomé*, de Ortega, en primer lugar y, en segundo, el *Diálogo de un rico y un pobre*, de Azorín, el primoroso inició una serie de solapados ataques contra mí, que continuaron por muchos años. Dije entonces, y hoy lo repito, que si yo di el *Esquema de Salomé* al frente del número, fue porque Ortega me lo entregó antes y porque lo consideré de mucho más peso e interés que el trabajo de ocasión que Azorín nos regalara" (Juan Ramón JIMÉNEZ: "Recuerdo a José Ortega y Gasset", en El andarín de su órbita, Madrid, Novelas y Cuentos, 1974, págs. 117-118).

(10) "Las copas de Rengifo" fue recogido en Leyendo a los poetas. "El tiempo y la eternidad", en Los Quinteros y otras páginas (1925).

(11) Véase, por ejemplo, Gerardo DIEGO / José María de COSSÍO: Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27. Prólogo de Elena de Diego. Edición, transcripción y notas de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad de Alcalá, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 100 y ss.

(12) Rafael ALBERTI: La arboleda perdida, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, pág. 192.

(13) Otra posible alusión: "En el pasado año [1923] --espectáculo lamentable-- hemos visto también cómo excelentes poetas condescendían con una moda de incoherencia, válida durante un instante en los baluartes de París o en las cervecerías berlinesas" (AZORÍN: "El año literario", ABC, 1 de enero de 1924). A esto se reduce --supuestamente-- la "venganza" de Azorín por la incalificable grosería de Juan Ramón.

(14) Juan CHABÁS: "Crítica concéntrica. Juan Ramón Jiménez", en Alfar, nº 36, 1924, pág. 19.

(15) José BERGAMÍN: "El mal ejemplo de Azorín", España, nº 398, 1 de diciembre de 1923, pág. 5.

(16) AZORÍN: "El tiempo y la eternidad", en Los Quinteros y otras páginas, Madrid, Caro Raggio, 1925, págs. 174-175.

(17) En la sala Zenobia-Juan Ramón se conserva una tarjeta con el siguiente texto: "Madrid: 20-Nov. 1923. A Azorín: Juan Ramón Jiménez lamenta profundamente la conducta de usted; le devuelve su último libro y se da de baja como socio del PEN Club. —Con un ejemplar de lujo de *El chimión de los políticos*" (Phillips, art. cit., pág. 258).

(18) Como prueba de que fue sobre todo este artículo de Azorín el que motivó el enfado de Juan Ramón, véase la carta, probablemente nunca enviada por Juan Ramón, titulada "Poesía pura y crítica menos pura", en Juan Ramón JIMÉNEZ: Y para recordar por qué he venido, Selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-Textos, 1990, págs. 227-229. Entre otras cosas, leemos: "Mi querido Azorín: He agradecido a usted el noble artículo que ha tenido la delicadeza de dedicarme, en su ABC, a mi libro *Poesía* (en verso) por dos razones principales: por la distinción y el estímulo que para mí supone su censura actual, y porque me da usted ocasión de darle —yo que puedo hacerlo— una lección de estética y ética estética, que hace tiempo viene usted mereciendo. [...] Mi querido Azorín: no en balde se mezcla uno, día tras día, en cuestiones pequeñas, incoloras, feas. Usted, después de haber publicado *El Licenciado Vidriera* publica usted *El chimión de los políticos*. Y cree usted que es el usted que publica ese libro, el usted que viene publicando y pronunciando los artículos y los discursos que usted dice y escribe, tiene derecho a hablar, se lo pregunto yo en nombre de mi obra, de estética ni de ética estética.

Su posición actual mi querido Azorín es de una inmoralidad insostenible. Hay ya que faltarle a usted al respeto. En su ABC y en su PEN [Club] viene usted haciendo una defensa clara de lo fácil, de lo feo, de lo vulgar, que es una incitación para la juventud española que ha creído en usted; y a la juventud hay que enseñarle elevación y sacrificio, darle ejemplo de altura, de pureza y de dificultad".

(19) "Una *Elegía cívica*, de Rafael Alberti que anda, exaltadísima por ahí [...] está contajando ya seguramente, con el apoyo del "jenial papanativo" Azorín (Ramón Gómez de la Serna) a los incautos" (*Ibidem*, pág. 242).

"Hace unos diez años, los mismos diez años que precisa Azorín, cuando, después de una obra de todos los ejemplos líricos, yo comprendí que mi "actualidad" de poeta en verso tenía que pasarla a los más jóvenes, inicié una serie de intentos de revistas y libros para estos jóvenes, de los que entonces Azorín se burlaba a diario (existen los artículos firmados), exactamente por las mismas poesías que luego, seis años después que yo, Azorín se ha puesto, él sabrá por qué, a exaltar desmedidamente.

Pero yo vi pronto que la voz nueva no era nueva ni alta, y escribí una nota ("Planos, grados, niveles") que desagradó naturalmente a estos jóvenes (para eso fue hecha) y se volvieron contra mí porque los jóvenes, esto debe saberlo bien Azorín, están solo con quien los elojia. Entonces Azorín, ya los jóvenes en circulación, recojió la herencia en nombre de la novedad [...]. Todos los jóvenes me deben algo, muchos mucho, algunos casi todo, y esto sí que no lo puede decir Azorín" (*Ibidem*, págs. 231-232)

(20) Juan Ramón JIMÉNEZ: Y para recordar por qué he venido, pág. 240.

(21) Juan Ramón JIMÉNEZ: "Recuerdo a José Ortega y Gasset" (1953), en El andarín de su órbita, Madrid, Novelas y Cuentos, 1974, pág. 118.

(22) Guillermo DÍAZ PLAJA: Juan Ramón Jiménez en su poesía, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 222 y ss.

(23) Las críticas de Juan Ramón a Azorín pueden verse en su interesante libro El Modernismo. Notas de un curso. 1953, México, Editorial Aguilar, 1962. Muchas de esas críticas las recoge y amplía Ricardo GULLÓN: La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969 y Direcciones del Modernismo, Madrid, Gredos, 1971.

IV. 2. Jorge Guillén

Es uno de los poetas que más ha gustado (entusiasmado, diríamos mejor) a Azorín, quien le dedicó tres interesantes artículos (1), además de referirse siempre a él, y en no pocas ocasiones, con admiración, respeto y simpatía (2). Azorín dedicó al poeta, en 1930, su libro Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren). La dedicatoria --impresa-- dice: "A Jorge Guillén, autor de *Cántico*, poeta puro, por sus versos cristalinos y por su carta, tan bella, en que me hablaba de *Angelita*. Con admiración y afecto, AZORÍN".

En "La lírica española. Época", primer trabajo en el que se refiere Azorín con cierta extensión a Jorge Guillén (acababa de aparecer la primera versión de Cántico), se evidencia la gran admiración, incluso el entusiasmo que le merece a Martínez Ruiz la poesía del vallisoletano, a quien califica como "el más exquisito poeta lírico español, en la hora presente". Desde luego, demostrará Azorín una vez más la coherencia y profundidad de su pensamiento, porque, de hecho, los tres artículos que dedica a Guillén se parecen bastante entre sí (en el fondo y en la forma). Empieza evocando una estancia sencilla, casi ascética. Y no es extraño, porque, en realidad --afirma el escritor--, las cuatro paredes que albergan la santidad son las mismas donde se recoge la poesía lírica:

"Cuatro paredes blancas; nada más. Cuatro paredes enjalbegadas de cal cándida. Cándida como el espíritu que aquí alienta. Una mesita y unas sillas. La mesa y las sillas, de pino, sin pintar, toscas, con los nudos de la resina visibles. En este aposento mora un poeta. El aposento que, en 1534, tenía en Roma uno de los santos más sugestionadores, más humanos, más cordiales de todo el santoral: San Felipe Neri. El aposento --cuatro paredes blancas--, que en 1560 tenía en Montilla un hombre tan sensitivo, tan emotivo --al igual [que] San Felipe era inteligencia-- como el beato Ávila. La santidad es lo supremo en ética; la poesía lírica es lo más alto en estética".

Por el momento, no se puede decir que haya intentado hacer una crítica "seria"

Azorín, y sin embargo, ha sugerido ya unas cuantas notas importantes de la "Poesía Pura" de Jorge Guillén: la sensación de blancura; la limpieza de ejecución; la presentación de las cosas sencillas y cotidianas en su realidad elemental; la emoción corregida por la inteligencia; un tono que va de la serenidad al entusiasmo (misticismo). Pero hay algo más. Y es que como Guillén es un poeta que quiere prescindir de lo anecdótico, atendiendo sólo a lo esencial, no podemos saber en qué tiempo vive. Por eso se pregunta Azorín: "¿En qué siglo vive el poeta? ¿Es coetáneo de estos dos hombres admirables, San Felipe Neri y el beato Juan de Ávila?".

La sencillez que ha conseguido Guillén, podrá parecer a algunos (pero están equivocados) sólo el principio de la poesía, cuando en realidad es la consecuencia de ella, de un intenso trabajo de eliminación:

"Las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica son un principio, parecen una iniciación; pero en realidad son un resumen y un epílogo. Nada más bello, más conmovedor, más espléndido. Los muros, nítidos; las sillas, la mesita, de tosco pino. Después de los primores y las maravillas arquitectónicas; a lo largo de toda la serie de los monumentos majestuosos [¿se refiere Azorín a la poesía modernista?], como resultado, como corolario, estas cuatro paredes, cubiertas de blanca cal. Suprema belleza; tan sencillo todo y tan bello —paredes y muebles— como la santidad de Felipe o el estro del poeta lírico".

El éxtasis del santo es casi lo mismo para Azorín que la inspiración del poeta. Un éxtasis que se origina en la contemplación de algo tan sencillo como la transformación sutil de la luz, segundo a segundo, en los muros blancos de una habitación. Ahí está el origen de toda serenidad, de toda emoción y de toda belleza. Da igual lo que suceda fuera de las cuatro paredes, el bullicioso espectáculo de cómo se mudan los tiempos y se suceden las generaciones, porque aunque el aposento sea el mismo en el siglo XV, el siglo XVI, el siglo XVIII y hasta en siglo XX, de todas las maneras tiene que advertir el poeta cómo "estos blancos planos de las paredes y estos espacios que existen entre campanadas y campanadas del reloj cercano, se van modificando, trans-

formando, subvirtiendo". Sucede que, para una sensibilidad refinada, impresionista como la de Azorín, "no es preciso salir al mundo vario y tumultuoso; no es necesario dejar estas cuatro paredes albas. Aquí, dentro de estos muros, se puede experimentar toda la honda transformación del espacio y del tiempo".

Jorge Guillén es un poeta, un verdadero poeta. Como lo fueron también, antes que él, Jorge Manrique, Garcilaso y Bécquer, escritores todos dilectos de Azorín que, si por algo se distinguen, es precisamente, a juicio de nuestro escritor, por su melancolía y emoción de las cosas, por su sencillez, frente a otros poetas abstractos y retóricos, más brillantes, quizá, pero mucho menos profundos. Por eso han sido aquéllos poetas de todos los tiempos y lugares, y los otros, en cambio, ha variado su valor a lo largo de los siglos.

"El poeta se halla sentado ante su mesita de tosco y obscuro pino. Es un poeta imaginario; un poeta que cuenta unos tres, cuatro, seis siglos. Y a lo largo de todas estas centurias ha ido él, a través de sus nervios, a través de su inteligencia, sintiendo cómo las blancas superficies, el cielo, la lejana campiña, la perspectiva de la calle han ido trocándose, interfiriéndose, de singular y originalísimo modo. De Jorge Manrique, el lírico lejano, a Jorge Guillén, el postrero y grande lírico español. [...] El mundo visto y observado es el mismo en Jorge Manrique, o en Garcilaso o en Bécquer; pero en Jorge Guillén toda esta suma de paredes blancas, de cielo, de campiña verde ha cambiado totalmente. La subversión ha sido profunda".

No se trata entonces, en Jorge Guillén, de una innovación cuyo origen está, como en otros muchos escritores, en una moda más o menos efímera. Al contrario. Por eso Jorge Guillén, siendo un poeta de su tiempo, lo será ya de siempre también, porque su poesía no quiere reducirse a ser un nuevo juego metafórico, sino que indaga — con belleza y con profundidad— en la esencia misma de las cosas:

"Fuera de este cuartito, por el ancho mundo, las nociones —las sensaciones— de tiempo, de espacio, de duración, de presencia, se han modificado también profundamente. ¡Qué honda modificación no ha traído al concepto de presencia la radiodifusión! ¡Y cómo el concepto de espacio ha sido modificado por el cinematógrafo! El poe-

ta Jorge Guillén --el más exquisito poeta lírico español, en la hora presente--; el poeta ha ido recogiendo en sus versos, prístinos, sencillos, inmaculados, todas esas hondas transformaciones. [...] No es modernamente lo importante, en el estudio de un poeta lírico, la métrica, sino la física. ¡La física de un gran poeta lírico! La física de nuestro Jorge Guillén en su libro reciente --tan bellamente editado-- *Cántico*. La manera como se dan los planos y las interferencias en los versos de Jorge Guillén. Física singular, originalísima, la del poeta lírico moderno. Física que no es la de Garcilaso, ni la de Jorge Manrique, ni aun la de Góngora. Un universo nuevo, tal como lo ve la inteligencia moderna, se refleja en estos versos, tan limpios, de Jorge Guillén".

Pero no sólo se diferencia Guillén de aquellos grandes poetas antiguos en su visión inédita de la realidad (una visión que se corresponde, sin olvidar la emoción de los poetas antiguos, a los avances de la física moderna y la revolución que ha supuesto el cinematógrafo en la manera de relacionar las imágenes), sino que se distingue y destaca también, elevándose por ello a mayor altura, de la mayoría de los otros poetas nuevos, sus compañeros de generación. Los cuales --advierte Azorín-- "se entretienen a veces, graciosa y elegantemente, en modificar, principalmente con metáforas, la superficie de las cosas". Jorge Guillén, sin embargo, no se queda en el juego de las apariencias. Como no le interesa aparentar que es moderno, sino que lo es, inevitablemente, llega más hondo, más adentro que nadie en sus versos. Por eso, "no es la metáfora lo nuevo en su poesía; es todo el juego de planos del mundo visible. Y del invisible". Y concluye Azorín:

"*Cántico* marca, a nuestro parecer, una época en la evolución de la lírica española. Con emoción profunda, sagrada, cogemos este hermoso libro. Con emoción vemos al poeta, como vemos al santo entre las cuatro paredes blancas, desnudas, cubiertas de cal. Y la mesita de tosco pino, sin pintar".

En "Dos mundos", un artículo de julio de 1929, algo se refiere también, aunque indirectamente, Azorín, a Jorge Guillén. Esos dos mundos a que se alude en el título son, en verdad, lo más opuesto que se pueda imaginar. Uno es el mundo brillante de Góngora y del estilo barroco; el otro, el mundo escueto y luminoso de los poetas nue-

vos Jorge Guillén, Pedro Salinas y Rafael Alberti (también José María Luelmo y José María Souvirón). Es necesario, a juicio de Azorín, dejar esto bien claro, y deshacer de una vez ese equívoco de que la nueva poesía española viene de Góngora, poeta de quien sólo dos años antes habían celebrado estos mismos poetas el centenario. Ahora, sin embargo (otoño de 1929), van a tratarse en la Universidad de Oxford varios temas de literatura española, entre ellos una lección sobre Góngora que iba a dictar, precisamente, Jorge Guillén, siendo necesario dejar bien clara la diferencia entre dos modalidades tan opuestas de poesía.

"Curiosa por todo extremo" le parece a Azorín "esta confrontación del poeta clásico y del poeta novísimo". No hay cuidado, sin embargo, porque "la nueva poesía se halla brillantemente representada por Jorge Guillén". Y añade enseguida, para salir al paso de algunos comentarios maliciosos: "No es preciso, para explicar la novísima lírica española, recurrir a nombres de poetas extranjeros". Se refiere sin duda Azorín a la acusación hecha a algunos poetas jóvenes, sobre todo a Jorge Guillén, de ser meros imitadores del estilo de Paul Valéry, el autor del Cementerio marino --un libro, por cierto, que Guillén había traducido a un admirable castellano.

Azorín pasa enseguida a hablar de Góngora y del estilo barroco, representado para él por los oros y penumbras --"adornos, molduras, ramos, comucopias"-- de la Capilla de la Virgen del Buen Consejo, en la madrileña iglesia de San Isidro, aunque también, hay que decirlo, por la desgraciada prosa, prosa de cartón-piedra de, por ejemplo, el Epítome de los hechos y dichos del Emperador Trajano (que nada menos era su título), del maestro de Campo don Luis de Morales Polo. (No es necesario reproducir aquí ni una sola línea de las señaladas por nuestro escritor. Si lo que pretende Azorín es poner en evidencia la prosa indigesta, pesada, artificiosa y retorcida del autor del Epítome, desde luego lo consigue.)

¿Cómo puede entonces decirse en serio —lamenta Azorín— que la poesía de los jóvenes viene de Góngora y del estilo barroco? Porque, en realidad, no hay nada nada más alejado de lo que ellos están intentando hacer.

"De Góngora a Guillén hay todo un mundo; se engañan, a nuestro parecer, de medio a medio quienes creen que la nueva lírica de España procede del poeta clásico; los nuevos poetas se encuentran en una situación análoga a la de Góngora; pero no hacen lo mismo que Góngora. Todo artista nuevo hace lo que los clásicos —es decir, innovar—, pero no los imita. Góngora es la capilla de la Virgen del Buen Consejo, y Guillén es El Escorial. El Escorial en el sentido de ser la nueva lírica reducción de líneas, planos lisos, simplificación, líneas rectilíneas. Todo lo contrario de Góngora. El poeta clásico vive en un mundo, y los líricos actuales viven en otro" (*Años cercanos*, pág. 81).

Se comprueba aquí, una vez más, la aversión, la antipatía de Martínez Ruiz por los desafueros del barroquismo, pero de ningún modo se deduce hostilidad o incompreensión hacia Góngora, un poeta que apreciaba y al que había dedicado ya varios artículos. Sin embargo, puede darnos la impresión —seguramente equivocada— de que a Azorín le gustaban mucho más la poesía de Jorge Guillén y sus compañeros Salinas, Lorca y Alberti que la de Góngora, por muy poeta clásico que fuese. Estamos ahora, en realidad, sencillamente, ante una cuestión de afinidades o, por el contrario, sutiles aversiones psicológicas. Y es que, para Azorín,

"Juan de Herrera simplificó, al encargarse de las obras de El Escorial, los planos anteriores. [...] Un cierto arquitecto trajo de Roma unos planos que eran casi copia de la iglesia de San Pedro; eligió el Rey esta planta, "reduciendo Herrera a cuadrados los frontis del crucero, que en el Vaticano son circulares..." Esa es la labor con respecto a Góngora, de la nueva poesía; la de reducir a cuadrados los círculos. Hacer rectilíneo y simple lo curvo y profuso. Una poesía de Guillén, de Salinas, de Alberti y de los más nuevos en edad, José María Luelmo o José María Souvirón, es un conjunto de planos y de líneas de una sobriedad maravillosa. Léase, en abono de nuestra tesis, la poesía "Mañanas", de Souvirón, en el libro *Conjunto*, de este poeta. Se tendrá la sensación de la piedra desnuda y limpia, del monasterio de San Lorenzo. De sus anchos planos y de su juego admirable de líneas. Góngora queda en la remota lejanía. Y desde lejos, con afecto, con admiración, le saludan los nuevos líricos" (*Ibidem*, págs. 81-82).

En fin, que, como vemos, habla ahora prácticamente menos Azorín de Guillén que de José María Souvirón, poeta a quien dedicará un artículo muy favorable en ABC sólo nueve días después, el 19 de julio de 1929. Artículo --"El paso oculto"-- donde insistirá complacido nuestro escritor en la sobriedad y el clasicismo de los nuevos poetas. Pero todo cuanto aquí ha dicho Azorín, si es válido para cualquiera de estos poetas jóvenes, lo es, sin duda, más que para nadie, para Jorge Guillén. En este sentido, ha de ser mucho más revelador e importante para nosotros el otro trabajo de Azorín sobre Cántico, un libro que conoció y le entusiasmó tanto en su primera (1928) como segunda versión aumentada, ya en 1936.

"Isla en el tiempo. Jorge Guillén" es, como decíamos, un artículo excelente, que merece un comentario más detenido. Se trata de un resumen de todo lo que significa y representa para Azorín la "Poesía Pura". Por supuesto que no va a intentar hacer Azorín una crítica sistemática y filológica. Al contrario, su modo crítico es muy personal y subjetivo, impresionista. Acertado, sin duda, si tenemos en cuenta que de este modo creaba no sólo muy bellas páginas literarias, sino que, además, conseguía llegar y hacerse entender de un público sencillo y no especializado, que leía casi exclusivamente periódicos y revistas ilustradas, pero al que intentaba (y quizá conseguía) iniciar en los significados de aquella nueva poesía, no muy fácil, en verdad, como la de Jorge Guillén. ¿Y cómo logra esto Azorín? Pues corporeizando él también lo abstracto, si se nos permite utilizar el título de un libro de versos de Domenchina.

Nos introduce Azorín en una estancia amplia, blanca, limpia y luminosa. Precisa aún más el escritor: "La estancia tiene quince metros de larga por doce de ancha. El piso es de baldosas blancas y negras". Tal estancia está sobria y sencillamente amueblada; encontramos sólo una mesa de nogal, un espejo, un sillón, unas sillas. Estancia que representa, en realidad, como veremos enseguida, el espacio o ámbito del ensue-

ño. Destacan --necesario contraste-- unas notas de color: sobre un cestito de mimbres, encima del tablero de la mesa, hay tres ovillos de lana: rojo, azul y verde; sobre una silla, el amarillo brillante de un retal de damasco. Pero no es esto lo que más le importa a Azorín, sino el silencio, la luminosidad. Tiene la habitación, en el techo, tres amplios vanos, cerrados no por cristales, sino con unas delgadas láminas de yeso, usado desde antiguo, nos explica Azorín, como cristal. Lo interesante es que la luz del día, filtrada por esas finas láminas de yeso, queda tamizada de un modo vago y dulce y, así, "la luz que en la estancia dejan colar estas tres láminas de rojizo yeso se esparce dulcemente por todo el ámbito. Con blandura, sin relumbres violentos, resbala por el pulido tablero, besa, amorosa, el espejo y se remansa en los tres ovillos: rojo, azul y verde" (*Ibídem*, pág. 180). Y esto es lo fundamental para Azorín, porque, de ese modo, "con estas láminas translúcidas de yeso, ni los crepúsculos matutinos son tan pronunciados ni los anocheceres tan bruscos. Las transiciones de la noche al día y del día a la noche se producen lenta y vagorosamente" (pág. 181).

El tiempo pasa apenas sin sentirse; viviendo en tal estancia, no sabría decirnos Azorín en qué hora del día se encuentra. En cierto modo, el tiempo, la sensación del paso del tiempo --primera nota de irrealidad--, ha sido eliminada o, al menos, suavizada. La segunda nota de irrealidad consiste en que tampoco sabe exactamente Azorín en qué lugar se encuentra:

"En la estancia no penetra nadie. El silencio no es turbado por nada. ¿Dónde nos encontramos? Ningún ruido lejano nos puede advertir. Ni campana de reloj, ni grito de vendedor ambulante, ni cacareo de gallo, ni resuello de automóvil. Podemos estar en una ciudad populosa o en un aldeaorrio. Podemos hallarnos en la montaña o propincuos al mar. ¿Y la nación? Europa o América, Asia o África pueden sustentar en su suelo esta casa. La casa a que la estancia pertenece lo mismo puede ser de un palacio que de una mansión vulgar" (*Ibídem*, pág. 181).

Tiempo y espacio --como vemos-- han sido eliminados en la conciencia de Azo-

rín y en la conciencia del poeta. Aunque no sabemos todavía, porque nada al respecto ha dicho Azorín (salvo en el título), quién es aquel poeta, ni qué simboliza o representa esa estancia blanca y luminosa. Explícitamente declara al fin el escritor: "Transcurre el tiempo y advertimos que nos hallamos fuera del tiempo. Noción exacta del espacio no la tenemos. Noción de la época la tenemos menos aún. Si no podemos colegir el país en que nos hallamos, no acertamos a concretar la época en que vivimos" (pág. 181). Aunque sí parece tener muy clara una cosa Azorín (aunque no explica el porqué), y es que no está él ahora en la Edad Antigua, ni tampoco en la Edad Media. Esta estancia sólo puede localizarse en algún momento impreciso, indeterminado de la Edad Contemporánea. Poco importa tal detalle, en el fondo, porque lo decisivo es sólo la sensibilidad, el contenido de la conciencia, que "en lo inconcreto del espacio y en lo indefinido del tiempo, va gozando de las notas vivas de los tres ovillos --rojo, azul, verde-- y de la mancha del retal amarillo de damasco". Sensibilidad que se gozará luego sin más, sin querer saber ni preguntar nada, "en la tersura silenciosa y misteriosa del espejo". Un espejo que puede ser, que es, en realidad, el único elemento de misterio.

Es inquietante ese espejo porque, como dice Azorín, "lo sabe todo y no puede decir nada. El espejo, en esta estancia irreal, ha reflejado caras y movimientos que nos darían luz sobre lo que buscamos". El espejo, símbolo del tiempo y de la conciencia, representa a la Historia. Todo lo ha copiado su azogue, pero todo ha desaparecido para no volver más. Lo misterioso, lo terrible, es el tiempo, que trae las cosas y se las lleva, luego, irremediabilmente. El tiempo, es decir, la muerte --tema que, como sabemos, es obsesivo y central en Azorín. Por eso el espejo conoce la respuesta a aquello que Azorín está buscando. Y, sin embargo, se pregunta Martínez Ruiz, "¿Lo buscamos de veras? ¿Ansiamos de veras concretar el espacio y delimitar el tiempo? Si llegáramos a la concreción, el encanto desaparecería súbitamente". Y por eso Azorín, sin

buscar ni querer ya saber nada, sin preocupación ninguna, deja sólo "pasar dulcemente el tiempo". De pronto, advierte que en la mesa, junto al cestito de mimbre, hay un libro. No es que no lo hubiese visto antes. Sencillamente, es que antes no estaba ahí.

"Pero ni la menor sorpresa experimentamos al verlo ahora. En los sueños nada sorprende. Y habíamos ya llegado a la sensación de que estábamos soñando. No podía ser real todo esto. El celaje encantador del ensueño había por fuerza de cubrir la realidad. Nuestros movimientos eran también de ensueño. El libro pone en su portada: "Jorge Guillén. Cántico". Abajo: "Cruz y Raya. Madrid, 1936" (Ibídem, págs. 181-182).

Se trata, claro está, de la segunda edición, muy aumentada y con una nueva ordenación, del libro de Guillén, cuya primera versión (en 1928) gustó ya mucho a Azorín. Y ahora es cuando, al fin, va a resolverse el problema que tanto nos intrigaba desde el comienzo del artículo. Aclara el escritor: "Lo indefinido del ambiente se continúa en las páginas del volumen. Si nos hallamos fuera del tiempo —en una isla del tiempo— al hallarnos en esta estancia, nos encontramos fuera del tiempo también, en otra isla del tiempo, al empaparnos de esta poesía". Fuera de esta estancia, las cosas siguen siendo fugaces y perecederas, mientras que dentro del libro de Guillén, permanecen ajenas al mar de la época, siendo, por tanto, inactuales. Y es que, termina de explicar Azorín, "el poeta [Guillén] se ha escapado de su época. Todo lo de su libro es inactual. Inactual es lo de esta sala donde lo leemos. En la poesía de Jorge Guillén se llega a una indeterminación prodigiosa" (pág.182). Y hace aún una afirmación muy interesante para nosotros, reveladora no sólo de lo que significaba para él la poesía de Jorge Guillén, sino también de algunas de las más íntimas obsesiones de nuestro escritor:

"Las obras de arte son tanto más de arte cuanto menos conceden al tiempo. ¡Y qué difícil es sustraerse a la época! ¡Y qué arduo es hurtarse al sentimiento! Sin embargo, es preciso luchar contra la época y contra el sentimiento. Maravillosa poesía será aquella —lo es la de Jorge Guillén— en que se llegue a esa inmaterialidad inefable de lo impreciso. Toda la realidad está aquí y no hay de la realidad sino su esencia. La e-

sencia de la realidad puede ser lo mismo del siglo XV que del XX. Con ligeras variaciones filológicas, la poesía de Jorge Guillén podría estar situada en el siglo XV. No pertenece a ningún siglo. No acusa ningún espacio" (*Ibidem*, pág. 182).

Lo que, en definitiva, parece preocupar a Azorín, es que la poesía puede morir, perdiendo su valor poético. En ese sentido, es claro que "la poesía utilitaria es perecedera", cosa que no puede suceder (o es mucho más difícil que suceda) con la poesía pura, poesía inactual de Jorge Guillén.

Lo que sí puede extrañarnos es que diga en serio y casi inmediatamente Azorín, relacionándolo de algún modo con Guillén, que "nuestro gran poeta moderno es Meléndez Valdés". Pero la paradoja tiene su explicación. No se trata de parecidos, ni de una posible influencia del poeta dieciochesco en el poeta contemporáneo. Lo que ocurre, a juicio de Azorín, es que con Meléndez Valdés, con el siglo XVIII, en definitiva, "se experimenta una nueva sensación", se produce una radical transformación en la sensibilidad. No lo dice expresamente Azorín, pero sugiere que ese cambio se advierte sobre todo en la nueva relación, más refinada y sensible, que los poetas van a establecer, desde el siglo XVIII, con las cosas, algo que hasta entonces era una nota casi inédita y muy difícil de encontrar en la historia de la literatura.

"Al llegar a Meléndez, desde Berceo, se experimenta una nueva sensación. Hay otra luz y otra sensibilidad en la poesía. La luz es clara, y la sensibilidad, plácida. De Meléndez Valdés podemos pasar a Jorge Guillén. García Lorca se entrega al color opulento; Doménchina, a la línea atormentadora; Alberti, libélula nerviosa, aletea entre la línea y el color" (*Ibidem*, págs. 182-183).

Sin embargo, al igual que ocurre en el artículo "Tres poetas" (La Prensa, 8 de septiembre de 1929), que comentaremos a propósito de Pedro Salinas, y donde se sirve Azorín, como término de comparación, de otro poeta del siglo XVIII, Tomás de Iriarte, no sabe, no puede prescindir tampoco Meléndez Valdés en su poesía, para dar la sensación nueva y profunda de las cosas, del ambiente y escenografía de su época.

En cambio, Jorge Guillén sí será capaz de eliminar todo lo accesorio y perecedero, alcanzando una libertad extrema:

"Hay en el volumen de *Anacreónticas*, de Meléndez Valdés [...] una poesía que lleva el título de "El gabinete". En un ambiente refinado y voluptuoso, porcelanas brillantes, con toques y filetes de oro. Un collar de perlas. Flores y una gasa. De pronto, un corsé. Y corsé muy usado... En el aire hay época y sentimiento. El poeta, libre, no es enteramente libre. Jorge Guillén llega a la plena libertad.

*Tablero de la mesa
Que, tan exactamente
Raso nivel, mantiene
Resuelto en una idea
Su plano...*

De la estancia con el espejo de acero vamos al gabinete de Meléndez Valdés — fina porcelana y corsé usado—, y de este gabinete, a la sala imprecisa y maravillosamente inactual de Jorge Guillén" (*Años cercanos*, pág. 183).

En fin, que con gran perspicacia y sensibilidad, ha sabido ver perfectamente Azorín los rasgos más importantes de la "Poesía Pura" de Jorge Guillén, pues para algo se trataba, como hemos procurado demostrar, de uno de los escritores jóvenes que le eran más afines en espíritu. Rasgos o características que consisten, sobre todo, en: 1º supresión de la anécdota (no hay historia). 2º "inactualidad" (eliminación de las circunstancias temporales y espaciales) y 3º "deshumanización" o, más exactamente, "impersonalización" (repudio de la anécdota sentimental). Una poesía, entonces, la de Jorge Guillén, de sensibilidad antes que de sentimiento y de inteligencia antes que de sensibilidad, pero poesía toda de luz, bella, serena e inmutable.

A su vez, como era de esperar, Jorge Guillén ha gustado también de la prosa de Azorín, aunque quizá no tanto como su fraternal amigo Pedro Salinas. Lo cierto es que en el epistolario cruzado entre los dos, Guillén apenas habla de Azorín. Quien alude bastantes veces al escritor —no siempre favorablemente— es Salinas. En cualquier

caso, no hay duda de que Jorge Guillén ha sido siempre un lector fervoroso, agradecido y constante de Azorín.

A principios de 1924, un relativamente joven Jorge Guillén, colaborador literario, con el seudónimo de "Pedro Villa", de El Norte de Castilla (Valladolid) y de La Libertad, dedica algunos breves, brevísimos comentarios a Azorín, irrelevantes quizá si no supiéramos hoy nosotros que, en realidad, son suyos. El día 30 de enero de 1924, en un artículo titulado "Clara de plata" (nº 1201 de La Libertad), escribe: "Obsérvese la crisis que padece en estos días Azorín". Nada más, pero es interesante recordar que era ésta una opinión que se iba abriendo camino entonces entre los jóvenes (Bergamín, Guillermo de Torre, Juan Guerrero Ruiz, Juan Chabás y, ahora, Jorge Guillén). Con todo, no deja de reconocer Guillén, a la par que denuncia sus limitaciones, los méritos que, indudablemente, asistían también al escritor: "Del lado del "dilettantismo --eso sí, jugoso, grato y fecundo-- cae, por ejemplo, Azorín, gran prosista, excelente "impresionista", diligente lector, pero, como investigador, un aficionado. Un aficionado a los baratillos de libros viejos: tarea encantadora, sí, y liviana. No la desdeñemos. Ciertas páginas de Azorín, al margen de nuestros clásicos, habría habido que insertarlas de no haberlas escrito él" (3).

Sin embargo, el más importante y extenso trabajo de Guillén sobre Azorín, en estos años, es el titulado "Azorín en francés" (El Norte de Castilla, 21 marzo 1929), reseña del libro de Georges Tillement, Espagne par Azorín (París, Rieder, 1929) (4). Azorín, comienza afirmando Guillén, ha logrado algo muy difícil: fundir dos casticismos muy distintos, casi irreconciliables: el francés y el español.

"El admirable escritor compone sus páginas mejores --y es sabido que estas páginas han de perdurar entre las primeras de la prosa española en todos los tiempos -- con la obsesión de España, de su esencia, de sus detalles reveladores. Su obra se organiza como una paciente y ardiente rebusca del alma española. [...] En el paisaje

español desembocan todos los caminos de Azorín. Y sin embargo, este casticismo tan denso —que ni elude, cuando quiere, lo arcaico— está, no ya sazonado, aderezado, sino íntimamente informado por una influencia permanente: la influencia francesa. Influencia que determina, sin incurrir en el galicismo delictivo, hasta una cierta ordenación de tipo francés en esa frase compuesta con los vocablos más cuidadosamente escogidos en la tradición indígena" (*Hacia Cántico*, págs. 409-410).

A Guillén no le parece mal en absoluto —todo lo contrario— que Azorín haya sido, de todos sus compañeros de generación, el único que ha permanecido siempre firme en su inicial empeño casticista. Como tampoco le parece censurable el galicismo mental y sintáctico que tanto han denunciado otros en el escritor. Por eso se entiende bastante bien, dice, que sea Azorín, de los escritores españoles actuales, uno de los preferidos por los críticos franceses y el que más interés despierta en el país vecino. Así, en este volumen, editado ahora en París, se recogen fragmentos de tres de los mejores y más clásicos libros de Azorín: Los pueblos, España y Castilla. Unos títulos que no duda en calificar Guillén como obras maestras. "Releídas hoy —escribe—, se afirman con un encanto, una emoción y una sencillez que las pone fuera de toda moda, al amparo de la más tranquila duración".

Y es que Azorín no pretende hacer "doctrina" en estas páginas, sino solamente dar una "visión", su visión de España. La de Azorín es, por tanto, obra de poeta, no de sociólogo. "Azorín es un artista de pormenores, de rasgos minuciosos, pero profundos; nada propenso, pues, a una de esas teorías que pretenden cifrar en un esquema, lógicamente formulado, la complejidad infinita de una nación". España, recuerda Guillén, ha padecido muchos especuladores y teóricos que han pretendido reducir a expresión matemática, a esquema, eso que se llama con bastante ingenuidad, aunque pedantemente, nada menos que la "psicología nacional". Azorín, en cambio, sólo quiere captar, en la modestia de sus breves estampas y evocaciones, una partecilla del espíritu español. Azorín es admirable —siempre según Guillén— porque ha renunciado a las teorías,

para, en cambio, atenerse a una "España resuelta en concreciones, en realidades concretas, cuyo espíritu queda sujeto siempre a una visión, maravillosamente precisa". Azorín, por lo tanto, acercándose a ciertas maneras de la sensibilidad francesa, consigue ser más español y más auténtico que otros supuestos casticistas.

Y si a Guillén le parece Azorín, en 1929, un escritor de fondo español con una sensibilidad y una sintaxis francesas, en 1953 le encuentra una filiación más exótica y lejana todavía --aunque, quizá, no del todo descaminada. En "A-Zo-Rin" (ABC, 7 de octubre de 1953), recoge Guillén una información muy curiosa. Según el profesor Shi - Hiang - Chen, de la Universidad de California (¿existía realmente este profesor, o se trata de una broma de Guillén?), Azorín era, con Chejov, el escritor extranjero más celebrado y traducido en China: "¡Azorín y el Celeste Imperio: súbita armonía fatal!" --exclama, entre asombrado y divertido, Jorge Guillén (5). Y enseguida, por si a alguien le pudiera parecer irónico el artículo, añade: "Estos renglones no son más que el testimonio de una muy arraigada, constante admiración". La página de Guillén evoca, finge un diálogo entre dos poetas chinos, conocedores expertos de la obra de nuestro escritor, del que --opinan-- "nadie mejor que A-Zo-Rin ha sabido expresar el verdadero refinamiento de China". Porque, para estos poetas chinos (es decir, para Jorge Guillén), A-Zo-Rin es sobre todo una sensibilidad, la emoción exquisita de los paisajes y de las cosas. A-Zo-Rin, poeta de lo elemental y sencillo, todo bajo la luz apacible de un sueño.

NOTAS

(1) AZORÍN: "La lírica española. Época", ABC, 17 de enero de 1929; "Dos mundos", ABC, 10 de julio de 1929 [recogido en Años cercanos, págs. 79-82]; "Isla en el tiempo. Jorge Guillén", en Ahora, 26 de febrero de 1936 [recogido en Dicho y hecho, Barcelona, Destino, 1957; también en Ecos del tiempo, págs. 180-183. Citaremos por esta edición].

(2) Por ejemplo en AZORÍN: "Poetas españoles. Caminos", ABC, 16 de febrero de 1929; "Tres poetas", La Prensa, 8 de septiembre de 1929 y "Altolaguirre", ABC, 15 de agosto de 1930.

Otra alusión importante de Azorín a Jorge Guillén se puede ver en "Primitivismo", un artículo sobre Gabriel Miró publicado, en ABC, el 5 de septiembre de 1930. Dice ahí nuestro escritor: "¿Cómo armonizar el espectáculo Miró con otros espectáculos estéticos que nos ofrecen poetas y poetisas? La comprensión y la cordialidad han de hacer el milagro. El campo de lo bello es amplio y contradictorio. Trasladémonos de Gabriel Miró a José Bergamín y Jorge Guillén, por ejemplo; Bergamín, prosa geométrica y cristalina; Guillén: la reacción más fuerte y bella que se ha producido --y era necesario que se produjera--, en contra de la superabundancia sentimental de Rubén Darío. Leyendo a Bergamín y a Guillén es como si nos encontráramos en un jardín clásico; las flores, el agua y la luz juegan un juego --pura inteligencia-- de armonía perfecta. Miró no es el jardín, sino el bosque" (AZORÍN: "Primitivismo", en De Valera a Miró, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1959, pág. 222).

Varios años después, en otro lugar, recuerda Azorín unos versos de Jorge Guillén que, sin duda, llamaron su atención: "El huerto todo hace un leve murmulio, movido por el aura leve. El azul, el rojo, el amarillo de las flores, se extiende entre lo verde. Y acaso si es en Levante, si acontece tal cosa en tierras alicantinas, la gama de los maravillosos grises se desplegará más allá de la fronda, en la lejanía de cerros y tesos. Jorge Guillén ha escrito: ¿Pureza, soledad? Allí son grises. / Grises intactos, que ni el pie perdido / sorprendió, soberanamente leves" (AZORÍN: "Ignorado en el huerto. Modestia", Ahora, 4 de septiembre de 1935; recogido en Dicho y hecho, Barcelona, Destino, 1957, pág. 117).

(3) Jorge GUILLÉN: "El 102", en El Norte de Castilla, 23 de enero de 1924. Cito por Jorge GUILLÉN: Hacia Cántico. Escritos y recopilación de los años 20, Recopilación y prólogo de K.M. Sibbald, Barcelona, Ariel, 1980, pág. 421.

(4) Ibidem, págs. 409-412.

(5) Jorge GUILLÉN: "A-Zo-Rín", ABC, 7 de octubre de 1953, pág. 3. Artículo recogido luego, con unas pocas variantes, en Homenaje. Véase Jorge GUILLÉN: Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje, Milán, All Insegna del Pesce d' oro, 1968, págs. 1502-1505. (Citamos por el recorte del periódico.)

IV. 3. Pedro Salinas

Azorín se ha ocupado de Pedro Salinas --según la excelente bibliografía de María Luisa López Vidriero (1)-- en, al menos, seis ocasiones, entre 1926 y 1936. Todos esos artículos de Azorín han sido recogidos en libro (2), por cierto, en vida aún del escritor, en volúmenes que ordenó y preparó don José García Mercadal (3).

Sin embargo, Azorín y Pedro Salinas se habían tratado con anterioridad a 1926. Quizá desde 1913, cuando un jovencísimo Salinas --22 años--, conocido sólo por dos o tres poemas en la ramoniana revista Prometeo y algunas traducciones de poetas franceses, se sumó a la Fiesta-Homenaje en honor de Azorín celebrada, en Aranjuez, el 23 de noviembre de 1913. Fiesta que organizaron Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset como desagravio al escritor tras haber sido rechazada su candidatura de ingreso en la Real Academia de la Lengua (4). (Pedro Salinas, como otros muchos escritores, quiso dejar poner su nombre en aquella publicación que, con motivo del homenaje, editó en 1915 la Residencia de Estudiantes.)

Pero el "espaldarazo" de Azorín a Salinas, hubo de esperar todavía trece años, cuando ya había demostrado el madrileño su valía. Porque, entre 1913 y 1926, Salinas publica no pocos poemas y traducciones (por ejemplo, en la revista Índice) y, en 1922, nada menos que su celebrada traducción de A la sombra de las muchachas en flor, de Marcel Proust. Muy pronto vendría el primer libro importante, Presagios (1924) y varias colaboraciones para la Revista de Occidente, donde aparecen en 1925 algunos de los poemas de Seguro Azar. Publica también una edición crítica de las poesías de Meléndez Valdés (5) y el Poema del Cid, puesto por Salinas en romance moderno (6). Cosas todas que, sin duda, tuvo que conocer y apreciar Azorín. Finalmente, en 1926, aparece en la colección "Nova Novorum" de Revista de Occidente el primer libro de Salinas que llamó la atención de Azorín: Víspera del Gozo.

Se tomó entonces una cierta prisa Azorín en comentar el nuevo libro de su amigo Salinas, porque sólo se le adelantaron (según la bibliografía de López Vidriero), Enrique Díez Canedo y Ernesto Giménez Caballero (ambos en junio). Luego vendrían las reseñas de Corpus Barga, Cansinos-Assens, Juan Chabás, Fernando Vela y Pérez de Ayala. El artículo de Azorín tiene fecha de 9 de julio, pero la primera ocasión en que ha escrito de Salinas como poeta, además de como estudioso, ha sido dos meses antes, en La Prensa de Buenos Aires.

En "Poesía española", presenta Azorín a Pedro Salinas a sus lectores argentinos --por cierto, antes como crítico literario (especialista en Meléndez Valdés) que como poeta--. No es éste, sin embargo, un artículo que tenga ahora demasiado interés para nosotros. En realidad, es sólo una reflexión de Azorín sobre la poesía española de finales del siglo XVIII, en concreto Meléndez Valdés y lo que representó su figura en el progreso de la sensibilidad poética.

Pedro Salinas, nos informa Azorín, es catedrático en la Universidad de Sevilla y "uno de los hombres nuevos de España". Admiraba en Salinas nuestro escritor su condición de poeta, pero también la de crítico y erudito. Posee Salinas, afirma Azorín,

"Un temperamento fino, delicado, espiritual. No vive este profesor metido en el trabajo de las disputas literarias o de una vida mundana aparatosa; estudia, trabaja, medita apartado, retirado de las mundanales pompas y vanidades. Salinas ha publicado un libro de versos --de forma nueva-- y acaba de poner en las librerías --lo he dicho en otra crónica de *La Prensa*-- uno de los tomos de "La Lectura" en que se coleccionan poesías de Meléndez Valdés; es decir, no es Salinas quien edita este volumen poético; es la casa editora citada; pero el catedrático de Sevilla ha cuidado de la pureza del texto, ha escogido las poesías seleccionadas, las ha anotado (con pocas y discretas notas); ha escrito, en fin, un largo y notable prólogo, estudio definitivo, impecable, de Meléndez Valdés y de las relaciones con su tiempo".

Muy interesantes, sin duda, estas declaraciones, pero apenas nada de lo que es ahora el tema concreto de nuestro trabajo. Merecía la pena, sin embargo, recordar

este artículo, porque nos sirve como un ejemplo del aprecio y la simpatía de Azorín por Pedro Salinas, un escritor joven, curioso de la tradición literaria. Por cierto, que a Azorín le parece el estudio de Pedro Salinas sobre Meléndez Valdés un modelo de crítica:

"Un modelo de crítica fina y sensitiva. Creo que estas páginas son de lo mejor que ha aparecido en la ya extensa colección de "La Lectura". Lean este trabajo --tan vibrador de sensibilidad, tan sobrio, tan penetrante, tan sencillo--; lean este trabajo los literatos y críticos argentinos. Los que no conozcan a Pedro Salinas, tendrán, al leer estas páginas, una viva y gratisima sorpresa. Se les revelará todo un crítico artista, un crítico a lo Taine y a lo Sainte-Beuve, con algo --o mucho-- de un France".

Viene luego en el artículo de Azorín una reflexión sobre la poesía española de finales del siglo XVIII, reflexión que ocupa más de la mitad del artículo, pero que no vamos a comentar ahora. Sólo queríamos subrayar ahora el respeto y la admiración de Azorín por Pedro Salinas.

"El arte de Pedro Salinas" (7) no es sólo el mejor y más extenso artículo que ha dedicado Azorín a su joven amigo, sino, probablemente también, uno de los mejores trabajos críticos suyos. Perfectamente ha entendido nuestro escritor el sentido y la estética de la obra (esta vez en prosa) de Salinas. Salinas, dice Azorín, no es un imitador de Proust. Su arte es cosa distinta. El francés fue un escritor genial, pero representativo de una escuela ya superada: la impresionista (escuela que, en definitiva, tiene su origen y explicación en el Naturalismo). A Salinas, en cambio, no le ha interesado en ningún momento hacer una copia minuciosa y puntual de la realidad, sino que la estiliza y mejora --es decir, la idealiza--. Primero, observa Azorín cómo procede Proust:

"Proust se halla frente a la realidad; frente a la realidad se ha de colocar todo escritor que desee novelar. Los novelistas anteriores a Proust aceptaban la realidad tal como había llegado hasta ellos; el lente con que los demás novelistas veían la realidad era el mismo usado tradicionalmente, desde hace siglos. Lo que variaba era la calidad del cristal, su mayor o menor limpidez. En Proust no varía sólo la calidad del cristal; varía su potencia para hacer ver al novelista las particularidades de la realidad. De un

golpe, el mundo exterior se agranda para Proust. Surge en ese mundo una muchedumbre de pormenores, de detalles, de accidentes que antes no existía. Y, al hacerse más fina, más menuda la trama de la realidad, aparecen en ella también conflictos, problemas, dramas que antes no se veían. Todo es más ceñido, más circunstanciado, más exacto, más minucioso, y, naturalmente, al acercarnos a ese tejido menudísimo, nos percatamos de que existen en él pasiones, intereses, tragedias tan interesantes como los otros grandes dramas de la vida; pero que no conocíamos [...]. Todo un mundo que no sospechábamos ha aparecido bajo su pluma. En ese mundo, un matiz, un viso ligero, un tornasol, una variante suave —todo dentro de la psicología humana— adquieren un valor importantísimo, extraordinario. La realidad se ha ensanchado, sí; pero el procedimiento para expresar esa realidad insospechada, originalísima, es el tradicional, es el procedimiento directo, recto, franco" (Escritores, págs. 246-247).

Hasta aquí el procedimiento impresionista, atento al matiz y al detalle psicológico, de Proust —pero también de Azorín, en su primera época (de 1900 a 1925, aproximadamente). Desde luego, sólo un escritor que, como Azorín, ha representado mejor que nadie en España el impresionismo literario, podía entender la nueva manera estética de la "impresión modificada" (en palabras del profesor Bousoño) que sigue Pedro Salinas —también otros poetas y escritores—, en los años del período de entreguerras. Distinción que, sin duda, le interesaba señalar a Azorín, para salir al paso de algunas interpretaciones equivocadas y maliciosas que se hicieron entonces acerca de la prosa de Pedro Salinas —por ejemplo, Ernesto Giménez Caballero, quien tituló su reseña de Víspera del Gozo, significativamente, "Los contemporáneos franceses: Proust" (El Sol, 17 de junio de 1926) (8).

Hasta aquí, como hemos visto, el procedimiento de Proust. Pero el de Pedro Salinas (siempre según Azorín) es radicalmente distinto:

"En Salinas, el procedimiento recto desaparece. Todo en él es indirecto, fragmentario, inconexo (inconexo aparentemente). [...] Imagine el lector que un novelista —en este caso Pedro Salinas— trata de dar la imagen de una mujer; la imagen de esa mujer es conocida del novelista; la imagen de esa mujer, en abstracto, generalmente, es conocida de todos. Pero en una mujer determinada existen muchas imágenes; varían las imágenes con la hora del día, con el traje, con la expresión, con el sentimiento (odio, amor, capricho pasajero) que la anima. El novelista espera en un Museo, donde se han dado cita los dos amantes, a esa mujer. ¿Cuál es la amada que vendrá? Entre

todas las múltiples imágenes de esa mujer, ¿cuál es la que va a aparecer por la puerta dentro de un instante? Las varias especies de la amada están todas en el espíritu del novelista. Tal vez la amada que aparezca sea la esperada; pero acaso sea también otra. Y el novelista está viendo a su amada --y está esperando su visión--, no de un modo directo, franco, como Proust, sino *indirectamente*, como si se tratara, no de las especies de las cosas, sino del reflejo de esas cosas en múltiples espejos. La diferencia entre Salinas y Proust no puede ser más radical. [...] En uno de los dos novelistas encontramos las especies de las cosas directamente vistas; en el otro, los reflejos de las especies. Y esto es todo" (*Ibidem*, págs. 247-249).

Marcel Proust, escritor impresionista, observa minuciosa, casi morbosamente la realidad, atento a los más pequeños matices. Por eso le preocupan tanto la inestabilidad psicológica de los personajes, los cambios de forma y de color en los objetos. Se esfuerza en aprehender la realidad, reflejando el matiz exacto, pero en definitiva efímero, de los seres y de las cosas. Por el contrario, Salinas ha entendido que llevar tan minucioso y obsesivo registro de impresiones es una tarea vana y frustrante, porque, en cualquier caso, la realidad, irremediablemente, se nos escapa. Es necesario, pues, cambiar nuestra manera de expresar (de conocer, por lo tanto) la realidad. De lo que se trata ahora es de extraer, del imperfecto mundo de la impresión, un arquetipo ideal, una especie o esencia --como advierte Azorín-- inmune al cambio. Se trata entonces de eliminar, en la medida de lo posible, las circunstancias espaciales y temporales, para crear una nueva realidad espiritual --perfecta, inmóvil e inmutable--, ajena a la declinación y el paso del tiempo.

Por el contrario, para la sensibilidad impresionista los objetos, los paisajes y los seres están cambiando constantemente sin llegar nunca la plenitud de sí mismos, sino que vibran, ofreciendo sólo una apariencia. Tienen historia, pero carecen de esencia. Imagen parcial y limitada, siempre cambiante y distinta, son imperfectos e incognoscibles. De ahí la frustración, el pesimismo y la tristeza tan característicos de los escritores de "fin de siglo", pero de ahí también la necesidad, la obligación psicológica si

se quiere, en los años veinte, de una reacción optimista, cuyo mejor ejemplo serían, en España, los "poetas puros" Jorge Guillén y Pedro Salinas, además de Juan Ramón Jiménez, en su "segunda época". (Evolución similar a la de Juan Ramón en el verso, es, a mi entender, la que se observa en la prosa de Azorín.)

No debe extrañarnos entonces que haya advertido Azorín, en Salinas, "un valor real, positivo". Pero porque Pedro Salinas "ajusta la práctica a la doctrina --cosa que no suele acontecer, tratándose de los escritores nuevos--. Y tiene, claro está, talento, ingenio, habilidad, inspiración para crear obras, en verso y en prosa, ajustadas a la novísima doctrina que sustenta". Concluye Azorín:

"¿Qué es el libro *Víspera del Gozo*? El volumen es un conjunto de visiones novelescas del mundo, no se puede decir que estos fragmentos son cuentos o novelitas; no se puede afirmar tampoco que son ensayos filosóficos. El autor ve el mundo, observa la realidad, estudia cosas y personas, y luego, en prosa clara, limpia, exacta --deliciosa, verdaderamente deliciosa prosa, sin pedantería--, nos va ofreciendo, con amabilidad, el fruto de su estudio, de sus observaciones" (*Ibíd.*, pág. 245).

"Poetas españoles. Caminos" (9) es otro excelente trabajo crítico de Azorín dedicado a sus dos poetas jóvenes preferidos (Jorge Guillén y Pedro Salinas) y en el que se propone explicar el signo de la poesía de los autores de Seguro Azar y de Cántico.

Existen para Azorín, en la lírica actual (1929), dos únicos modos de hacer y de entender la poesía. Dos caminos --uno recto y auténtico, profundo; otro equivocado y falso, superficial e incoherente-- que pueden o no pueden seguir los poetas. Todo se reduce a que algunos de ellos, como Jorge Guillén y Pedro Salinas, "usan de un mundo nuevo, original, en forma conocida", en tanto que otros "usan de un mundo viejo, tradicional, en forma subversiva". Lo que sucede entonces --pero siempre, hay que recordarlo, según Azorín-- es que "los primeros son perfectamente claros, coherentes, profundos", pero "los segundos, con sus subversiones y trastueques, llegan muchas

veces, por fuerza lógica de las cosas, fatalmente, a la incoherencia y al mal gusto. Su poesía es infecunda. Lo es tanto como la primera es bienhechora, placiente, serena y maravillosa en su luz eternal". Por eso son magníficos libros, afirma Azorín, Seguro Azar, de Salinas, y Cántico, de Guillén. Va aún más lejos nuestro escritor, quien no duda en afirmar, con orgullo: "Acaso es esta poesía lírica la más avanzada, la más física, la más honda de toda Europa" (Ecos del tiempo, pág. 167).

Ya sabemos cuál es la poesía y quiénes los poetas que consideraba Azorín como la expresión mejor y más profunda de su tiempo. Pero, ¿quiénes son esos otros poetas que han seguido, en opinión del escritor, un camino equivocado? No quiere decir nombres Azorín, así que va a poner como ejemplo, en abstracto, a un joven que, indeciso, piensa qué dirección seguir en sus inclinaciones poéticas:

"Y, tal vez sin darse cuenta, tal vez aplaudido por profanos en la técnica de la poesía--; de pronto emprende la marcha por la senda extraviada. Si Pedro Salinas --y Jorge Guillén-- usan de la física nueva y su poesía, siendo verdaderamente original, es perfectamente coherente, este otro poeta sigue distinto procedimiento; él cree que la originalidad está, no en usar una óptica innovadora, sino en hacer con elementos viejos un mundo nuevo. Y para llegar a tal resultado no existe, ni tiene este poeta, otro sistema que coger fragmentos --imágenes, sensaciones, estructuras-- del viejo mundo, y, en vez de colocarlos en el orden tradicional, conocido, según hacen los viejos poetas, subvertirlos, trastocarlos, darles una ordenación innovadora, revolucionaria" (Ibídem, págs. 166-167).

No ha querido escribir Azorín, con su habitual delicadeza, el nombre de ninguno de estos poetas equivocados. Sin embargo, a la altura de 1929 sólo podían serlo los ya bastante pasados ultraístas y creacionistas (lo que parece muy poco probable) o (en ellos seguramente está pensando Azorín) los surrealistas --que no "superrealistas", en el sentido que a éste término daba Martínez Ruiz. (Una vez más se evidencia el antirroquismo de Azorín, su gusto por la claridad, el pudor y la contención expresiva, así como el desdén por las modas y un efectismo fácil y brillante, pero superficial.)

Volviendo a su comentario de Seguro Azar y de Cántico, los recientes libros de

Pedro Salinas y Jorge Guillén, encontramos la razón de su gusto y simpatía por ambos "poetas puros". En realidad, como intentaremos probar, se trata de un caso de afinidad estética.

No puede imaginar Azorín --así lo confiesa-- un poeta lírico, un verdadero poeta, "que no sienta preocupación profunda por los problemas filosóficos. Poesía lírica y filosofía, en su más alto grado, son una misma cosa. Y el problema fundamental, en filosofía, es el conocimiento" (pág.165). Ya en 1926, en su artículo "El arte de Pedro Salinas", negaba Azorín que el estilo de Salinas fuese el mismo o tuviera su origen en el de Marcel Proust. Salinas --traductor, eso sí, de Proust, cuyas obras conocía perfectamente (10)-- hace, en efecto, una cosa muy distinta. El francés se esforzaba en observar minuciosamente la realidad. El español, en cambio, es mucho más rápido y sintético, porque si en Proust encontrábamos "las especies de las cosas directamente vistas", en Pedro Salinas tenemos sólo "los reflejos de las especies".

Azorín no acierta quizá del todo a expresar en qué consiste la nueva manera de Pedro Salinas. Sin embargo, ha sabido ver perfectamente que Salinas abstrae la realidad, toma de ella una imagen sola, un único reflejo que es la síntesis de todas las diversas imágenes o especies. Argumenta nuestro escritor:

"Un poeta --por ejemplo, Pedro Salinas-- está preocupado con el gran problema. La poesía, en la actualidad, tiende al predominio de la inteligencia. ¿Será la inteligencia cosa distinta de la intuición? Pedro Salinas acaba de publicar un libro de poesías: *Seguro Azar*. El lector apasionado de poesía lírica imagina, repasando estas páginas, la lucha del poeta con la realidad. ¿Existe, en efecto, la realidad? ¿O existen sólo imágenes, sensaciones, estructuras? ¿Hay fuera de nuestros sentidos una cosa absoluta, inabordable, incognoscible?" (*Ibidem*, pág. 165).

Ése es, en definitiva, el grande y verdadero problema. Y no se trata sólo de un problema de índole intelectual, sino sentimental también, porque afecta a las personas

del mismo modo que a las cosas. Por eso ponía como ejemplo Azorín, en el artículo anterior, a la amada de Salinas, con quien se había citado el poeta en un museo. Entonces se preguntaba Salinas: "¿Cuál es la amada que vendrá?" Porque si las cosas cambian su imagen a cada instante —lo cual ya es bastante grave, porque evidencia lo precario de nuestro conocimiento—, ¿qué no sucederá con una persona a quien queremos, acaso con la que vivimos, pero que, además de sus infinitas imágenes físicas tiene infinitos matices psicológicos? Por eso "el poeta —durante las horas suaves, melancólicas, de los crepúsculos vespertinos— siente que en el fondo de su espíritu se agudiza, de un modo doloroso, el gran problema".

"La imagen lo es todo. La imagen, o la sensación, o la estructura. Pero, esa imagen, ¿es una creación nuestra? La poesía lírica es imagen, sensación, estructura. Pero, ¿cómo partir de una base firme, sólida, si desconocemos la existencia de la realidad fundamental? El poeta tiene, en este minuto crepuscular, en tanto que el sol lanza los postreros fulgores; el poeta tiene la sensación de que resbala, se desliza, por un barranco. ¡No tener asidero para aprehender la realidad! ¡No poseer la certidumbre que nos daría la plena posesión de la imagen! Y las imágenes, las sensaciones, las estructuras, en este minuto supremo revuelan en torno del poeta. Revuelan como burlándose de su inseguridad" (Ibíd., pág. 165).

No está bien, sin embargo, obsesionarnos con este problema, un problema que no tiene, en realidad, solución posible. Hay que vivir, es preciso seguir adelante. Y nos encontramos entonces con una nueva dificultad. Antes se trataba de un asunto fundamental, el del conocimiento, pero ahora se trata de otra cuestión no menos importante: "la lucha de estas imágenes o estructuras entre sí". La del conocimiento es una cuestión filosófica sin solución posible, pero el problema de las relaciones entre las cosas es, además de un problema físico y filosófico, un problema estético, del cual sí tenemos nosotros algo que decir.

"Todo depende, en poesía lírica, de la física que el poeta adopte. El adoptar una ordenación del mundo físico —un sistema de relaciones entre las cosas— no depende del poeta. No debe depender. La inteligencia puede hacer creer al poeta que su

mundo físico ha sido creado voluntariamente por él. Pero no es así; el poeta ve la realidad del mundo tal como fatalmente debía verla. Pedro Salinas, en *Seguro azar*, nos muestra unas relaciones nuevas entre las cosas. ¿Pudo a su talante mostrarnos otras? En este punto se hace la bifurcación entre los dos caminos de la poesía lírica actual. ¡Bifurcación peligrosa! ¡Momento este henchido de emoción profunda! Por un camino, el falso, el que no tiene salida, van a caminar unos poetas; por el otro van a marchar los afortunados, los verdaderamente originales" (*Ibídem*, pág. 166).

Pero no hay peligro, porque Pedro Salinas y Jorge Guillén son dos poetas profundos y verdaderos. No hay contradicción ni desajuste en ellos, entre su manera de escribir y su nueva visión del mundo. Lo que no se entiende bien es por qué dice Azorín que "la inteligencia puede hacer creer al poeta que su mundo físico ha sido creado voluntariamente por él. Pero no es así; el poeta ve la realidad del mundo tal como fatalmente debía verla". Esto es algo que Azorín no explica, pero que sólo se puede entender en un sentido, de acuerdo con la interpretación que de la "Poesía Pura" hemos venido haciendo, y es que Salinas, como cualquier otro hombre, percibe, "ve fatalmente" --escribe Azorín-- la realidad del mundo con una sensibilidad impresionista. Se le presenta ésta entonces como algo confuso y fragmentario, desordenado y de infinitos matices; pero, con su inteligencia, impone el poeta a ese *continuum* una ordenación, una jerarquía, una estructura que lo hace comprensible. Así, de todas las infinitas imágenes de las cosas, elige y crea por estilización una sola imagen, un esquema, un ideal puro y bello de plenitud, al margen de toda contingencia. Quizás por eso, confiado en el poder de su inteligencia, puede llamarse a confusión y creer que la realidad del mundo es aquella que él le ha impuesto. Sin embargo, sabemos que no es así. La realidad es siempre múltiple y, en el fondo, incognoscible. Otra cosa es lo que el poeta quiere que sea, fiado, con relativo optimismo, en la voluntad ordenadora de la inteligencia y en el poder embellecedor de la sensibilidad. Sea como fuere, concluye Azorín:

"En Seguro azar, Pedro Salinas --como Jorge Guillén en su Cántico-- nos ofrece una física, una óptica, una catóptrica nuevas. Las cosas, en estas poesías, están vistas --y así las ve también Guillén-- de un modo que no es el tradicional. Escogemos una de las poesías del libro: la titulada, por ejemplo, "Viajero apresurado". Un viajero ha estado unas horas en una ciudad; la deja; se parte precipitadamente. ¿Qué queda en su sensibilidad de esa ciudad visitada? En pocos versos Pedro Salinas nos da una sensación profunda, original, de la ciudad en la inteligencia del poeta. La física de Salinas no es la física de los anteriores poetas. Todo aquí es sencillo, natural, coherente --sobre todo, coherente--; no hay nada en estos versos que acuse dispersión, violencia. Pedro Salinas marcha, firme, sereno, por el camino de la nueva visión del mundo" (Ibíd., pág. 166).

Ni que decir tiene que esa "nueva visión del mundo" es la de los "poetas puros" Guillén y Salinas (además de Juan Ramón Jiménez, en su 2ª época), aunque puede hacerse extensible a otros poetas y prosistas de los años veinte, como más adelante veremos. Quienes no podían tenerla, en ningún caso, son los poetas surrealistas, desde el momento en que defienden y practican la "escritura automática", con sus incoherencias y arbitrariedades, con su desdén por todo control racional, moral y estético.

En realidad, y sorprende que no se haya visto mucho antes, el "superrealismo" de Azorín estaría mucho más próximo en la teoría, y desde luego en la práctica, a la "Poesía Pura" y el vanguardismo moderado de un Benjamín Jamés y un Gómez de la Serna --por ejemplo--, que del surrealismo de André Breton, lo que resuelve y explica, en parte al menos, bastantes contradicciones y problemas de los que ha suscitado entre la crítica la discutida "etapa surrealista" de Azorín.

"Tres poetas" (11), como muchos de los artículos publicados por Azorín en el diario La Prensa de Buenos Aires, es un algo más largo e interesante trabajo, dedicado por Martínez Ruiz a tres poetas directos: Pedro Salinas (por Seguro azar), Jorge Guillén (por el primer Cántico) y Rafael Alberti (por Cal y canto y Sobre los ángeles). "Tres poetas", en realidad, es una interesante reflexión sobre la "poesía pura" de los años 20 del siglo, que Azorín cree más apropiado llamar "poesía irreductible". Este artículo de

Azorín es importante porque demuestra que ha entendido y hecho perfectamente suyo nuestro escritor el espíritu de la "Poesía Pura".

Tres son, como decíamos, los poetas a que se refiere Azorín, pero en general, sin entrar a comentar con detalle ningún libro ni poema, aunque tiene en su mesa de trabajo los cuatro volúmenes de Guillén, Salinas y Alberti. Sorprende que haya podido relacionar Azorín esos libros de Alberti con los de Guillén y Salinas, siendo poetas de estéticas tan distintas y aun opuestas. Pero conviene recordar que eran los tres jóvenes cuya poesía más le gustaba. Desde luego, todo cuanto dice Azorín aquí es perfectamente válido para Jorge Guillén y Pedro Salinas, pero muy discutible por lo que se refiere a Rafael Alberti --sobre todo en unos libros, como lo eran aquéllos, de inspiración y de técnica casi surrealista, en el sentido bretoniano de la palabra.

Empieza señalando Azorín la dificultad casi ascética de la profesión --"profesión en el sentido monacal", explica el escritor-- de poeta. Y, siguiendo la comparación, declara que en literatura los cartujos serían los poetas. Al resto de las órdenes, de regla menos rigurosa, corresponderían los novelistas, los dramaturgos y los ensayistas. Pero dentro de los cartujos, es decir, de los poetas, "los hay" --como dice Azorín-- "que son remisos, sin fervor". Otros, en cambio, unos pocos escogidos, sí que "están asistidos de la gracia divina". Entre los primeros (que en rigor casi no son poetas, y esto es ya toda una declaración de principios) se cuentan los poetas épicos, los llamados poetas cívicos y los poetas narrativos. El verdadero poeta, que es el poeta lírico, sentirá indiferencia por "toda esa literatura de narración y de énfasis; desdén por la novela en que se cuentan cosas --novela abominable-- y por las comedias con desenlace" (Ecos del tiempo, pág. 175). Pero el poeta que acaso da más lástima es el poeta cívico, un poeta para quien sólo podemos tener --afirma Azorín-- "conmiseración y piedad".

Sigue adelante nuestro escritor, para tratar ya de qué cosa es exactamente la

"Poesía Pura". Y no podía menos de mencionar a Paul Valéry, según sus propias palabras "el único poeta de Francia". El único poeta verdadero porque los demás "están inmersos en una realidad tosca que los aprisiona; el mismo Valéry no ha logrado liberarse del todo de la ganga y escorias de la realidad sensible". En cambio, en España --dice Azorín con orgullo-- contamos, a la hora presente, por lo menos con "tres poetas perfectos, puros" (12). Y he aquí, al fin, la palabra que tantas polémicas movió entonces, y provoca hoy, todavía, entre críticos y lectores: "Pesadas discusiones sobre la poesía pura; impropiedad del vocablo para designar una poesía inmaterial, exenta de humanidad tosca y trivial" (Ibídem, pág. 176).

Y aún distingue Azorín dos tipos distintos de poesía pura. El primero se habría dado siempre; el segundo sería, en efecto, "Poesía Pura" en el sentido guilleniano de la expresión, pero que Azorín prefiere llamar (acaso más exactamente), para no dar lugar a equívocos, "poesía irreductible". En el primer modo estarían --siempre según Azorín-- tres poetas predilectos: Jorge Manrique, Bécquer, Rosalía de Castro. Se trata de "Poesía Pura" en el sentido de que, dentro de la peculiar estética de cada uno, es poesía que ha llegado ya a lo supremo. Pero lo que nos interesa ahora a nosotros es esa otra "Poesía Pura" que Azorín califica de "irreductible". Poesía en la cual "la realidad ha sido depurada, acendrada de tal modo, que no puede la depuración ser llevada más lejos".

"De paso en paso, de término en término, de jornada en jornada, el poeta ha ido reduciendo su modo físico a lo elemental; en color, en líneas, en luz, en opiniones y conjunciones de las cosas, el poeta ha llegado a quedarse con una realidad que es la esencia de la vida y el mundo, y que no puede ser ya más simplificada: ¿De qué manera en el laboratorio de la poesía lírica son las sutilísimas balanzas, son las frágiles retortas? ¿De qué manera, después de haber conseguido una realidad tan prístina y límpida, se podrá seguir todavía acendrándola y depurándola? No es posible ir más lejos; lo que ahora tiene entre sus manos el poeta es el mundo físico en su estado irreductible. Color, forma, luz, no pueden depurarse. Nos hallamos en la esencia de las cosas. El agua ha sido destilada; no quedan en ella gémenes ni rastros de nada que

no sea su fórmula química. ¿Cómo podría seguirse destilando esta agua? ¿De qué modo podríamos hacerla más pura de lo que es? Irreductibilidad de la materia irreductible de la poesía. De la poesía de los tres poetas de España; de los tres poetas nuevos; de Guillén, de Salinas, de Alberti" (Ibidem, pág. 176).

En realidad el artículo está ya, en cuanto al contenido, concluido, pero aún cree necesario Azorín explicar con más detenimiento, al poeta que quiera iniciarse en la verdadera (pero más difícil) poesía, en qué consiste exactamente esa técnica, cuál es, en definitiva, su sentido. El "novicio en poesía", como lo llama Azorín, se acogerá seguramente a los libros de los tres poetas, no podrá separarse de ellos. Pero la profesión de poeta es "la más aspera de todas. Y la más alta, y la más digna, la más pura". Es, en efecto, el de poeta un oficio que requiere un gran esfuerzo y heroísmo; esfuerzo que la gente común no advierte ni reconoce, pero que es doloroso porque consiste, nada menos, que en "salir del mundo de las cosas aparentes y entrar en el mundo de la poesía" o, lo que es lo mismo, "dejar la realidad que nos circunda y penetrar en otra que el poeta ha fabricado". Una realidad que tiene muy poco, y a veces nada, que ver con la realidad vulgar y cotidiana. Por ejemplo, el novicio en poesía, ¿qué experiencia tiene de los colores? Es ésta, quizá, la sensación más elemental e inmediata. Hay pocos colores (pocos conceptos de color: azul, amarillo, bermellón, verde), pero la experiencia nos demuestra que la variedad de matices en cada color es infinita. Entonces, se pregunta Azorín, ¿de qué color será el mundo del poeta? La respuesta es sencilla: en los tres poetas Guillén, Alberti y Salinas, el color que predomina es el blanco:

"Blanco, blanco, blanco. Nitidez, candidez, albura. Todo resplandeciente y blanco; todo en su prístina elementalidad. En lo irreductible, lo blanco; en un mundo de albura, una mesita de pino sin pintar. Esta mesita sencilla y pobre, es la que ha de ver el poeta a lo largo de su progresión. Siempre la mesita de pino sin pintar, nada más que ella; esta mesita como resumen de todo el mundo y de toda la vida del poeta" (Ibidem, pág. 177)

Pero hay también un mundo opuesto, del que debe guardarse siempre todo ar-

tista, y más aún el que es novicio y empieza ahora en la poesía. Se trata de un mundo fácil y seductor, el mundo que llama Azorín "de las fastuosidades": "Lejos del poeta, el lujo, la riqueza, la profusión de las formas; distantes, con distancia infranqueable, la vanidad de lo aristocrático --lo aristocrático de hombres y damas elegantes--". Cuidado. No debemos entender que Azorín previene a los poetas contra la popularidad y el éxito de aquel artista que ha hecho concesiones al gusto vulgar del público (que también) sino contra esa manía, bastante frecuente entre los escritores españoles, de hacer una prosa, una poesía sonora y elocuente, pero vacía por dentro. Retórica, en una palabra, olvidando la sinceridad de todo lo que es sencillo y espontáneo. "La verdadera e insuperable aristocracia, está aquí, en esta mesita de pino sin pintar, y en el propósito del poeta de sobreponerse a todo lo que el mundo repunte cosa elegante. Y tal vez allá en el fondo de su espíritu, del espíritu del poeta, el sentimiento de que todos esos seres que el mundo juzga aristócratas, no podrían llegar nunca a este grado supremo de aristocracia" (*Ibíd.*, pág. 177).

Pero, ¿cómo logran dar estos poetas puros, irreductibles, la sensación de blancura que no sabe sugerir, si no es por medio de un truco, un poeta tradicional? Pues en primer lugar --y ahora sintetiza Azorín magníficamente, en unas pocas líneas, la técnica de esta "poesía irreductible"--, "en la nueva poesía no habría anécdota; toda la visión del poeta se reduciría a una imagen de planos y de interferencia de líneas. Lo humano desaparecería; nos quedaríamos tan sólo con lo inmaterial, con la realidad reducida a su más estricta esencia". ("Lo humano" se refiere a lo anecdótico y sentimental.)

En esto consiste, en esencia, la poesía pura, irreductible, de Jorge Guillén, de Pedro Salinas y de Rafael Alberti: la supresión de la anécdota. Impersonalización por lo tanto y, sobre todo, sencillez expresiva. Aunque seguramente, concluye Azorín su artículo, habrá quien acuse a estos poetas de incongruentes y confusos. Pero esa es

una acusación que se ha hecho siempre a la poesía innovadora. "Siempre lo nuevo es repelido por las gentes avezadas a lo antiguo. Y, sin embargo, el poeta ha de seguir impávido su camino". Nosotros en cambio, concluye convencido Azorín, debemos odiar "la poesía usada".

"El muro blanco y la mesita de pino sin pintar. Ése es nuestro modo; ése es tu modo, poeta que penetras en la región de la luz. Y penetras llevando entre tus brazos a los tres poetas y a los cuatro libros *Cántico*, *Seguro azar*, *Cal y canto*, *Sobre los ángeles*. Todos nuevos, todos resplandecientes de blancura".

Estamos sin duda, con éste y otros artículos de Azorín, ante los mejores y más profundos trabajos suyos sobre literatura contemporánea. Nunca hasta ahora había (a mi juicio) acertado tanto Azorín en sus interpretaciones, las que demasiadas veces, antes y después, han consistido apenas en una breve evocación lírica, muy bella por otra parte, pero superficial e insuficiente como crítica literaria. A cambio, pero aquí reside quizá el encanto de tantas páginas del escritor, es raro el artículo de Azorín donde no late una alusión o referencia personal, alguna afirmación, a veces, sorprendente. (El propio Pedro Salinas, en su correspondencia con Jorge Guillén, al hacer referencia a los artículos que Azorín les está dedicando, no deja de advertir --si bien le halaga extraordinariamente, en el fondo-- algunos de esos graciosos disparates.)

"La interferencia apasionada. Pedro Salinas", es el último trabajo dedicado por Azorín al escritor que ahora nos ocupa. Sin embargo, a pesar de la fecha de aparición (marzo de 1936), no ha sido escrito como reseña a Razón de amor (como se indica, equivocadamente, en la bibliografía de López Vidriero), sino de La voz a ti debida, un libro publicado tres años antes.

Como sucede con frecuencia en nuestro escritor, el artículo presenta una curiosa mezcla de narración y de ensayo. Lo que no se puede dudar es de la admiración y

el gusto de Azorín por la poesía de Salinas, a quien, una vez más, empareja con Jorge Guillén. Nos presenta Azorín al principio de este artículo, que no sabemos si acabará derivando en cuento, a una guapa valenciana, Concha Dols, es decir, "Dulce". Es bonita Concha Dols, aunque nerviosa y vivaz, y un si es no es negligente. Desearía en ella Azorín, para que fuese perfecta, un poco de sosiego y de sencillez. Viste además Concha Dols con elegancia, sí, pero una elegancia rebuscada, adornada con joyas. Se trata de una mujer joven pero insegura, pues quiere parecer bien: "Al fulgor de las joyas y a los vivos colores se une, en el ir y venir incesante de Concha, el palabrear cálido y presuroso". (No hace falta explicar que, esta mujer, simboliza para Azorín la Poesía.)

Concha Dols ha venido a Madrid, pero a los cuatro años de estancia se cansa de la capital y desaparece sin dejar seña ninguna. Nadie sabe dónde se ha marchado. Pasan quince años. Por fin, una mañana de primavera, se ve a Concha Dols bajar hacia la Cibeles. Pero antes ha entrado en una librería; ha comprado un libro de poesía. Se observa en Concha Dols que "la esmeralda ha desaparecido del fino dedo. No lleva ahora Concha ninguna joya. El traje es sencillo. A los colores violentos --verdes, rojos, azules-- han sucedido los apagados y tímidos. Los ademanes y movimientos son otros. La viveza ha cedido a la calma" (Dicho y hecho, págs. 207-208). El libro que lleva en la mano es un libro de un verde intenso en su tapa; un libro que "ostenta con finas letras doradas el nombre del autor y el título: "Pedro Salinas. *La voz a tí debida*". Y subraya Azorín que, en efecto, tiene ahora Concha Dols la voz que le era debida. Concha se ha convertido en una mujer madura, serena y suave. "Ha peregrinado por el mundo la bella valenciana. No sabemos en qué parajes ha habitado. Pero la voz que Concha ha traído es la que a su persona convenía. Lo que predominaba antes en Concha era lo agudo de su voz, y lo que le dá el tono ahora es la serenidad apacible" (Ibídem, pág.

208).

Si jugamos a seguir en serio los indicios cronológicos que nos está dando Azorín (ya sabemos que Concha Dols representa la Poesía), habría nacido hacia el año 1900. En 1920 era una joven nerviosa y llamativa. Hacia 1936, año en que escribe este artículo Azorín, es ya una mujer madura, bella y serena. La misma evolución exactamente --en sentido figurado-- de la poesía española en el primer tercio de nuestro siglo.

Pero la evolución experimentada por Concha Dols, no ha sido sólo un cambio de formas. También (y sobre todo) lo ha sido de fondo: "La voz no es en Concha si no un pormenor secundario. Lo íntimo y esencial es el cambio que se ha producido en el espíritu".

El símbolo "Concha Dols = Poesía española" es transparente. Ocurrencia amable de Azorín ha sido encarnar la Poesía en una paisana suya, una valenciana, lo que da además al artículo un tono simpático y ligero, casi didáctico, más accesible quizá para la mayor parte de los lectores. Aunque Valencia, como sabemos, ha simbolizado siempre para Azorín el Mediterráneo, es decir, el mundo clásico, y eso es precisamente para él la nueva poesía española de Jorge Guillén y Pedro Salinas: un nuevo clasicismo.

Empieza Concha Dols a leer el libro de Salinas. Lo lee "lentamente, con paladeo gustoso. Y éste es el momento, momento dramático, en que se produce la interferencia apasionada de Concha Dols y *La voz a ti debida*". Pero la palabra "interferencia" no tiene aquí el sentido de anulación mutua, sino el de "refuerzo de ondulaciones que se propagan en el mismo sentido". Ahora entra Azorín en lo que es ya el comentario del libro de Salinas. Y empieza afirmando nuestro escritor que:

"El libro de Pedro Salinas es de un dramatismo intenso. Lo lee Concha y tiene la sensación de un trepidar sordo y continuo. La poesía andaluza, en su esplendor, [¿alusión a Federico García Lorca?] se ahíta glotonamente de colores y anécdotas. Con Jorge Guillén y Pedro Salinas desembocamos en un espacio [in]determinado y sin color. No hay mapa que nos dé su configuración. No hay reloj que nos marque el tiempo. ¿Son representativos de Castilla estos dos poetas?" (*Ibidem*, pág. 209).

Distingue, por tanto, una vez más Azorín dos escuelas poéticas españolas: la andaluza y la castellana, ambas admirables. Sin embargo, sabe el lector que sus simpatías están sobre todo con esa escuela castellana a la que pertenecen Jorge Guillén y Pedro Salinas. En concreto el primero, porque Salinas, por su dramatismo y pasión contenida; Salinas, que ha vivido en Sevilla, representa una síntesis de las dos escuelas. Coinciden sin embargo ambos poetas, Jorge Guillén y Pedro Salinas, en practicar una "Poesía Pura", fuera del tiempo y del espacio, sin anécdota, sin historia. Con todo, parece que Concha Dols no se siente del todo cómoda con la poesía de Salinas. Y es que, según Azorín:

"Si Jorge Guillén es inapasionable, Pedro Salinas es dramático. El dramatismo de Salinas se desenvuelve incoloro e inespacial. La sensibilidad de Concha Dols se sobresalta. No sabe Concha si seguir leyendo o dejar la lectura. Se siente atraída y repelida. Durante años, en tierras lejanas, ha ido logrando este sosiego de ahora. De pronto, como un choque violento, todo se tambalea. De acompañarse con la poesía de Salinas, Concha tendría que cambiar toda su orientación sensitiva. Habría, por lo tanto, que retroceder a lo pretérito" (*Ibidem*, pág. 209).

Concha Dols ha adquirido con los años una bella serenidad. Eso es lo que encuentra --y le gusta-- en la forma, en la expresión clara y sencilla de la poesía de Pedro Salinas. Sin embargo, advierte, siente en el fondo de esta poesía, algo que le inquieta: una rara tensión, un leve dramatismo. Se entabla entonces, continúa Azorín, "una pugna silenciosa entre su persona y el libro. Cede por momentos y por momentos reacciona". Y para explicar en qué consiste ese dramatismo, ahora sí que recurre abierta y explícitamente al símbolo, Azorín:

"La poesía de Pedro Salinas podríamos representarla en una mujer que instantáneamente desaparece tras una esquina. No hemos logrado ver su rostro. Contemplamos ahora, durante un segundo, su silueta fugaz. Y el poeta, sorprendido como nosotros, profiere un grito. Pero ya está lejos la figura ideal. Esa mujer que escapa se lleva sensaciones nuestras. ¿Debemos correr tras ella? ¿Deberemos dejarla que se escape y entregarnos sólo al presente? Si la alcanzáramos, ¿sería esa mujer --nuestro pasado-- lo que nosotros nos figuramos? El poeta cree que ve y besa a una mujer, y lo que ve y besa es una ilusión. Sus palabras y sus besos son palabras y besos a un fantasma" (*Ibidem*, págs. 209-210).

Es interesante comprobar, junto con lo noble y sencillo de la expresión (Azorín estaba escribiendo para lectores de periódicos, no para críticos ni eruditos), lo sólido de los planteamientos, la coherencia --y el acierto-- de las apreciaciones. Porque Azorín, contra lo que se ha dicho muchas veces, no escribe un día una cosa y otro lo primero que se le ocurre, sino que tiene las ideas (aunque quizá sólo unas pocas ideas elementales) muy claras en lo que se refiere a la literatura. Respecto a la poesía de Salinas, es de una consecuencia admirable. De nuevo se ha servido del símbolo de la mujer (como en el artículo publicado diez años antes: "El arte de Pedro Salinas") para representar a la esquiva musa de Salinas. El poeta persigue una figura ideal. Desea hacer suya la imagen amada, pero esa figura es sólo un fantasma, carece de realidad. El poeta puede creer a veces que la ha alcanzado, y no es verdad, porque logra siempre logra otra mujer distinta de la que él se había imaginado. Del mismo modo ocurre cuando se evoca el pasado: se recupera un pasado distinto del que fue. La solución, entonces, no es otra que detener el tiempo, hacer eterno el instante: "El poeta domina y condensa prodigiosamente el tiempo. En un segundo encierra siglos. El tiempo que resta --la eternidad-- no le sirve para nada. Lo tira desdeñosamente". Así es como explica Azorín poemas de Salinas como los que comienzan con los versos, tan conocidos: "Lo que eres / me distrae de lo que dices" y "Ayer te besé en los labios". Ya que no se puede alcanzar la figura auténtica de la mujer amada, ya que el pasado nunca

se recupera, hagamos eterno y puro el presente, elevemos hacia su perfección la imagen de la amada.

Y Pedro Salinas, a su vez, ¿qué pensaba de Azorín? Pues, para Salinas, Azorín es uno de los escritores más decisivos del primer tercio de nuestro siglo. No sólo le ha apreciado como prosista y como crítico literario (con algunos lógicos matices y excepciones), sino que le pone a la misma altura y trascendencia de los más grandes intelectuales modernos españoles. Así, por ejemplo, el 22 de octubre de 1936, ya durante la guerra civil española, en carta a Margarita se lamenta: "¿Qué ha sido de nuestros pobres intentos de reforma, de mejora de la sensibilidad en el siglo XX? Giner, Azorín, Ortega, ¿qué han logrado? Todo perdido" (13).

La admiración que Pedro Salinas siente por Azorín es evidente para cualquiera sólo con leer las palabras que le dedica --por ejemplo-- en su libro Literatura española siglo XX. Para Salinas, Azorín es sobre todo un poeta, un hombre de una gran sensibilidad, que ha logrado evolucionar la prosa española hacia el lirismo, convirtiéndose en uno de los escritores fundamentales en ese cambio de signo de la literatura española en el siglo XX, oponiendo un nuevo estremecimiento poético frente al prosaísmo, la vulgaridad y la ramplonería de la mayor parte de los escritores españoles anteriores a 1900 (14).

Y no sólo eso, pues a pesar de que no siempre ha estado de acuerdo Salinas con los juicios críticos de Azorín (por ejemplo, los que dedicó al mismo Salinas y sus compañeros de grupo o generación), en cambio reconoce su magisterio y eficacia en la evocación revisionista de los clásicos españoles. Salinas se muestra, en este sentido, muy influído por Azorín, cuyo magisterio, sin embargo, no siempre reconoce. Cuando preparó el poeta una selección de prosas de fray Luis de Granada, uno de los escritores favoritos de Martínez Ruiz, es evidente que elige aquellos fragmentos en que ya

se había detenido nuestro escritor. Así lo advierte Antonio Gallego Morell en su prólogo a la reedición de Maravilla del mundo, la preciosa antología que de fray Luis de Granada preparó Pedro Salinas. (El mismo estudio introductorio de Salinas tiene en su sencillez --lo que le hace accesible para cualquier lector sin preparación filológica-- muy evidentes modos y reminiscencias de la manera crítica azoriniana.) (15)

Pero no sólo Gallego Morell ha señalado tales afinidades entre Azorín y Pedro Salinas, críticos. José-Carlos Mainer también las ha encontrado. Así lo declara, específicamente, en un estudio de Pedro Salinas como crítico literario (16).

Sin embargo, en la intimidad de su correspondencia con Jorge Guillén, Salinas se muestra en no pocas ocasiones extremadamente duro y, por qué no decirlo, equivocado (a mi entender) al enjuiciar las obras de Azorín posteriores a su época clásica y más conocida (de 1900 a 1924, aproximadamente), es decir, aquéllas justamente con las que intentaba el escritor una renovación literaria de signo vanguardista y que, por lo tanto, más tenían que haber interesado al autor de la Víspera del gozo. Por el contrario, no sólo lamenta y critica Salinas la nueva dirección de la obra teatral y narrativa de Azorín, sino que tampoco le parece que haya entendido bien el escritor la nueva poesía del propio Salinas y de sus compañeros de grupo. Además, fueron muy frecuentes en esos años los bandazos e inconsecuencias políticas de Martínez Ruiz, los que pudo y quiso criticar Salinas a gusto. Sin embargo, una cosa es evidente: que Pedro Salinas sigue con interés la evolución política y las actividades literarias de Azorín, un escritor al que tanto debe y desde luego admira, razón por la que no siempre pudo entender ni justificar algunas opiniones y actitudes que no se correspondían con las que él hubiese querido.

En 1925, por ejemplo, influído quizá por Juan Ramón Jiménez, que tampoco a-

preció esa joyita azoriniana que es Doña Inés, escribe Salinas a Guillén:

"He leído *Doña Inés* y un articulejo adulatorio y mezquino de Ors, sobre. La novela me parece una prueba de la estupidez progresiva de Azorín, tan progresiva como su arte de escribir, realmente perfecto en lo que Hermsilla llamaría estilo limpio. ¡Pero qué final! ¡Entre letra de tango argentino con consonante agudo, el ombú, y Fernán Caballero! ¡Formidable escritor y tonto irremediable! Lo de Ors me parece repugnante con sus insidias calculadas, y en frío, y allí en el fondo la Real Academia Española" (Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén. Sevilla, diciembre de 1925) (17).

En cambio, tanto la crítica como los lectores favorecen hoy especialmente a esta novela de Azorín, una de las más veces editadas y sobre la que más trabajos se han escrito, por lo que es curioso saber que a Pedro Salinas —admirable crítico literario y hombre de una gran sensibilidad— no le gustó apenas.

Ya en 1927, encontramos en aquel epistolario una alusión irónica al teatro "superrealista" de Azorín: "El día de la *festa* de Elche vino Guerrero a Torrevieja, comió con nosotros en el campo y por la tarde fuimos a la representación. No es tan superrealista como *Brandy*, etc., pero no está mal" (Carta de Salinas a Guillén. Altet, 13 de septiembre de 1927. En Epistolario, pág. 73).

Si la generación azoriniana —dice en otro lugar Salinas— era estática e inmóvil, la actual es cinemática y gesticulante. Cuando en 1929 aparece el primer Cántico de Guillén, reconoce y agradece Salinas el gesto de Azorín, quien exalta y elogia con entusiasmo el libro. Sin embargo, no le parece a Salinas acertado del todo su comentario:

"Lo de Azorín muy bien. El artículo ["La lírica española. Época", ABC, 20 de enero de 1929], como tal, mal estructurado y extravagante. Pero la actitud magnífica. Eso es lo que había que decir: el valor de tu poesía hoy y antes de hoy. Y Azorín lo dice sin reservas y con excelente buena fe. Además lo de la física es exacto. Yo le he escrito una carta felicitándole por el artículo y diciéndole cuánto me alegra ver cómo pone toda su autoridad al servicio de la verdad y la justicia. Creo que es lo más importante que se ha dicho sobre tu libro" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 20 de enero de 1929. Ibídem, pág. 98).

Salinas, como vemos, ha mantenido también, de vez en cuando, una relación epistolar con Azorín (imposible saber el número de cartas, su grado de intimidad y frecuencia, porque se perdieron durante la guerra). Ya en 1922, había solicitado su ayuda para su estudio de los poetas pre-románticos, y ahora, en 1929, le felicita por su crítica del primer libro de Guillén.

"Sí. Azorín sigue captado, mente captado, casi mentecato con nuestra poesía. En cambio, don Antonio [Machado], mucho menos soñador y por las nubes, como dices. ¡Cuidado con los hidalgos!" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 29 de marzo de 1929. Ibidem, pág. 99).

Sólo unos pocos días antes, el 25 de marzo, en un artículo para ABC sobre Rosalía de Castro, titulado "Silencio", escribía Azorín:

"A un lado, el mundo vano, ruidoso y frívolo; a otro, los poetas finos y delicados --un Pedro Salinas, un Jorge Guillén-- y quienes gustan de la poesía lírica. [...] Que el silencio, la soledad --y el desdén, el más fino desdén--, aparten del tráfico moderno a los verdaderos poetas. Pura losa virginal de la mañana. Agua cristalina de roca".) (18)

Son frecuentes, en el epistolario cruzado entre los dos amigos, Jorge Guillén y Pedro Salinas, las alusiones, más o menos importantes, aunque interesantes todas para nosotros, sobre la obra y la persona de Azorín (véanse, por ejemplo, algunas en las págs. 112, 124, 126 y 129). Sobre todo, lamenta Salinas la cambiante actitud política de Azorín, la que en estos años de la República pudo parecer a muchos inconsecuente (y lo era, en efecto, en bastantes ocasiones): "Caen en el garlito todos los que debían caer: los Ortegas, los P[érez] de Ayala, los Azorines, es decir, los que ya estaban. Por quien más lo siento es por Azorín, en estado de verdadera chochez republicano-federal con altarcito laico a Pi y Margall" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 2 de julio de 1931. Ibidem, pág. 139).

Con todo, sigue el envío de libros a Azorín por parte de Salinas, como recuerdo

agradecido y cariñoso o en busca del artículo favorable. A veces la respuesta, por parte del maestro, se hacía esperar: "La crítica privada, peor que nunca. Ni Machado, ni Azorín, ni Valle, ni Ors, que me escribieron siempre, me han acusado recibo [del libro La voz a ti debida]" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 15 de febrero de 1934. Ibídem, pág. 157). Sin embargo, cuando la respuesta llegaba en forma de artículo, a pesar de ser siempre elogiosa no acababa de satisfacer al poeta, que apetecía sin duda un estudio más amplio y profundo:

"Lo de Azorín ["Isla en el tiempo. Jorge Guillén", Ahora, 26 de febrero de 1936], torpe pero honrado. Erróneo lo de no pertenecer a ningún siglo, y sin embargo exacto lo que eso implica de estar salvado de caducidad, de estar ahincado en el tiempo. Y certero también lo de "esencia de realidades". En cambio la aproximación concreta a Meléndez Valdés, desatinada. Pero de todas maneras, bien digno de gratitud, me parece, por el nivel de consideración que revela" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 19 de marzo de 1936. Ibídem, pág. 170).

Y si a Salinas le preocupan las imprecisiones o divagaciones de Azorín al comentar la poesía de su amigo Guillén, qué no habrá de decir cuando encuentre en un periódico un artículo de Azorín sobre su propia poesía:

"No te hablé nada del artículo de Azorín ["La interferencia apasionada. Pedro Salinas", Ahora, 11 de febrero de 1936], acaso debido a estímulo tuyo, sobre mí. Es un buen artículo, pero verdaderamente y con toda modestia me resisto a creer que mi poesía esté representada en "una mujer que instantáneamente desaparece tras una esquina". Naturalmente, de todos modos se lo agradezco" (Carta de Salinas a Guillén. Madrid, 21 de marzo de 1936. Ibídem, pág. 172).

Estos artículos de Azorín --"Isla en el tiempo" y "La interferencia apasionada"--, fueron los últimos que dedicó a los dos poetas Jorge Guillén y Pedro Salinas, los cuales, como nadie ignora, a diferencia de Azorín optaron, tras la guerra civil, por el exilio. Pero todavía entonces encontramos en las cartas de Salinas algún recuerdo o referencia positiva a la obra del escritor. Así, por ejemplo, cuando escribe: "La ciudad [Guana-

juato (México)], formidable, a lo Ronda o a lo Granada, y con un provincialismo neo-romántico super azoriniano" (Carta de Salinas a Guillén. Wellesley, 26 de septiembre de 1939. *Ibidem*, pág. 204). Muy pronto sin embargo, al ir recibiendo los periódicos de España, lamentará con amargura Salinas la adhesión (aparente o real, tanto da) de Azorín al franquismo:

"Y cuando ya estaba acostumbrado a los habituales del ABC, esa gavilla de señoritos y espectros, me salta a los ojos la zalema de Azorín, el día del entierro de Primo de Rivera. ¡Otro caído, como ellos dicen! ¡U otro caso, para decirlo en latín! ¿Es posible, por mucho cariño que se tenga a las calles de Madrid, a las covachas de libros viejos, que no se estime más la vergüenza, la independencia del hombre, y se tire todo por la ventana, al final de una vida de escritor admirable, ya por encima de toda política y partido? Lo que me indigna en Azorín no es su adhesión al franquismo, ni su repudio por lo demás: es su desertión de lo mejor de Azorín, su entrega a lo peor que tuvo siempre, la falta de seriedad moral" (Carta de Salinas a Guillén. Wellesley, 3 de febrero de 1940. *Ibidem*, pág. 218).

Sin embargo, no por ello quedó empañada la estimación literaria —muy grande, ciertamente— que Salinas sentía por Azorín. Es posible que alguna reticencia le anduviese por el corazón ya hasta el final de su vida, porque en su libro Literatura española siglo XX, aunque dedica palabras elogiosas a Azorín, se echa en falta un estudio concreto sobre el escritor. Así lo censura el propio Guillén a Salinas: "A Miró y a Azorín es a quienes más echo de menos [en el libro]" (Carta de Guillén a Salinas. Wellesley, 30 de marzo de 1941. *Ibidem*, pág. 258). El mismo Guillén le escribe a Salinas, en 1947: "Mi querido Pedro: Te escribo en Provins, esta "pequeña ciudad" medieval, que ya me sitúa casi en España. (Ningún autor corresponde tanto a este ambiente como Azorín)" (Carta de Guillén a Salinas. Provins, 7 de agosto de 1947).

Ninguna otra referencia a Azorín encontremos ya, por parte de Salinas, desde el año 1940, en este epistolario. Con todo, en 1949, dos años antes de morir, podemos destacar una última reflexión de Salinas que —nos parece— explica bastante bien la afi-

nidad, el gusto que tuvo siempre por la obra del autor de Castilla: "Me he convencido -- dice-- de que si novelar es contar, y probablemente es eso, yo no sirvo para el caso. Lo que me gusta no es contar, es escribir; escribir en prosa, decir cosas que se me ocurren, no filosofías, no, sino caprichos descriptivos, divagaciones hacia detalles que me atraen" (Carta de Salinas a Guillén. Baltimore, 18 de enero de 1949. Ibídem, págs. 477-478).

Palabras con las que confiesa quizá Salinas, al final temprano de su vida, la razón última, profunda y verdadera de su admiración por Azorín.

NOTAS

(1) En AA.VV.: Pedro Salinas, 1891-1951, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992, págs. 191-192. (Referencias: A, 55-60.) Los artículos son, por este orden: "Poesía española", La Prensa, 16 de mayo de 1926 [sobre la edición de las poesías de Meléndez Valdés] = "Pedro Salinas juzgado por Azorín", La Verdad (Murcia) 4 de julio de 1926; "El arte de Pedro Salinas", ABC, 9 de julio de 1926 [sobre Víspera del Gozo]; "Poetas españoles. Caminos", ABC, 16 de febrero de 1929 [sobre Seguro Azar]; "Tres poetas", La Prensa, 8 de septiembre de 1929 [sobre Seguro Azar] y "La interferencia apasionada", en Ahora, 11 de marzo de 1936 [sobre La voz a ti debida].

(2) E. Inman FOX: Azorín. Guía de la obra completa, Madrid, Castalia, 1992.

(3) "Poesía española" aparece con nuevo título: "Meléndez Valdés" en Leyendo a los poetas, Zaragoza, Librería General, 1945, págs. 92-98; "El arte de Pedro Salinas" en Escritores, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, págs. 245-249. "La interferencia apasionada: Pedro Salinas", en Dicho y hecho, Barcelona, Destino, 1957, págs. 206-211. "Tres poetas" en Ultramarinos, Barcelona-Buenos Aires, E.D.H.A.S.A., 1966. "Poetas españoles. Caminos" en Crítica de años cercanos, Madrid, Taurus, 1967. Tres de estos trabajos, "El arte de Pedro Salinas", "Poetas españoles. Caminos" y "Tres poetas", han merecido edición reciente: AZORÍN: Ecós del tiempo. Textos breves, Edición, introducción y notas de A. Díez Mediavilla, Alicante, Aguaclara, 1993. (Citaremos siempre por esta edición.)

(4) Sobre el homenaje a Azorín en Aranjuez, véase el artículo de Antonio CAMPOAMOR GONZÁLEZ: "La Academia española, Azorín y la fiesta en su honor celebrada en Aranjuez", en Anales Azorinianos, nº 4, Alicante, CAM, 1993, págs. 485-499.

(5) Relacionado con esta publicación puede estar un artículo de AZORÍN: "La vida española. Museo Romántico", La Prensa, 5 de enero de 1922. En este trabajo (no recogido en volumen), firmado por Azorín en noviembre de 1921, hemos encontrado una breve alusión a Pedro Salinas, a quien, probablemente, cita Azorín por primera vez. Estaba preparando Salinas un estudio sobre los poetas pre-románticos españoles, y, según parece, había pedido consejo a Azorín: "Un profesor cultísimo, D. Pedro Salinas, está preparando un libro sobre los poetas españoles pre-románticos. El Sr. Salinas nos ha honrado pidiéndonos nuestro parecer sobre este tema interesantísimo. No se ha estudiado todavía la génesis del romanticismo en España. El futuro libro de D. Pedro Salinas puede dejar esclarecido el problema. [...] El sentimentalismo de Meléndez Valdés, es desde luego netamente romántico. Dejemos a un lado sus romances, y otras poesías pastoriles; lo importante en él es su obra filosófica, moral; y esa obra, estimada por el autor con preferencia a la amatoria, es un magnífico prelude romántico".

(6) Todavía en 1944, escribe Azorín: "...no lo *aprecia un higo*. La frase es familiar; la trae el Diccionario de la Academia. No se explica cómo los dos modernizadores del *Poema*, Alfonso Reyes y Pedro Salinas, la han sustituido por las inexpresivas palabras de "no aprecio ya nada lo que aquí dejo", y "las cosas que aquí dejo en muy poco

las estimo" (AZORÍN: "Algunos versos", en La cabeza de Castilla, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1950, pág. 62).

(7) AZORÍN: "El arte de Pedro Salinas", en Escritores, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, págs. 245-249.

(8) Un crítico anónimo, en la sevillana revista Mediodía, ha podido escribir: "La crítica de circunstancias en Madrid ha señalado las posibles relaciones de la última obra de Salinas con el panorama actual de las literaturas europeas. Ha habido en la aludida crítica quien, con bastante delectación, ha tendido a descubrir a ojos de todos la falta de originalidad de Salinas, mediante alarde de supuestos ascendientes literarios. Contra esto, la voz lejana de Azorín ha sonado y ha dicho lo justo y lo puntual" (ANÓNIMO: "Neorama. *Víspera del gozo*", Mediodía, Sevilla, nº 2, julio de 1926, pág. 15).

(9) "Poetas españoles. Caminos", en AZORÍN: Eclos del tiempo. Textos breves, págs. 165-167.

(10) Azorín conocía y apreciaba las traducciones de Proust hechas por Salinas. En 1932, por ejemplo, escribe: "En cuanto a traducciones, he de señalar la hecha, con cuidado, de *El mundo de Guermantes*, de Marcel Proust; traducción de Pedro Salinas y José María Quiroga Plá. No es tarea fácil el traducir a Proust; no habrá en toda la literatura francesa autor más difícil; pero los doctos traductores han realizado su cometido con limpieza y con amor. Merecen plácemes sinceros" (AZORÍN: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 31 de enero de 1932).

(11) "Tres poetas", en AZORÍN: Eclos del tiempo, págs. 175-179.

(12) La misma idea expone Azorín, sin ninguna reticencia, en el artículo "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930 [recogido en La amada España, Barcelona, Destino, 1967]: "¿Qué nación de Europa cuenta con tres poetas de primer orden como Jorge Guillén, Rafael Alberti y Pedro Salinas? Francia sólo cuenta con uno de indiscutible valor: Paul Valéry. Cualquiera de los tres poetas citados vale tanto o más que el poeta francés. Para mi gusto, más".

(13) Reproducido en ABC Literario, nº 218 (5 de enero de 1996, pág. 17).

(14) Véase Pedro SALINAS: "El signo de la literatura española del siglo XX", en Literatura española contemporánea, Madrid, Alianza Editorial, 1972, págs. 34-35.

(15) Fray Luis de GRANADA: Maravilla del mundo, Selección y prólogo: Pedro Salinas. Nota previa: Antonio Gallego Morell, Granada, Editorial Comares, 1988.

(16) José-Carlos MAINER: "Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital", Revista de Occidente, noviembre de 1991, págs. 108-119.

En febrero de 1930, en una entrevista de Pedro Salinas con el periodista José Luis Salado para el Heraldo de Madrid, al ser preguntado por Azorín como crítico, responde: "Yo veo a Azorín como crítico en un sentido poético; como crítico, ante todo, de valores de sensibilidad. Posee un admirable afán de comprensión certera" (Pedro SA-

LINAS: Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas. 1930-1933, Edición, prólogo y notas de Christopher Maurer, Valencia, Pre-Textos / Poéticas, 1996, pág. 89).

(17) Pedro SALINAS / Jorge GUILLÉN: Correspondencia (1923-1951), Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pág. 57.

Las críticas de Salinas a Azorín, en la intimidad de su correspondencia con Jorge Guillén, han sido lamentadas, a mi ver con un exceso de celo, por Vicente RAMOS: "Azorín, menospreciado por Salinas", Información (Alicante), 15 de noviembre de 1997, pág. 2.

(18) AZORÍN: "Silencio", ABC, 25 de marzo de 1929. En Leyendo a los poetas, págs. 187-188.

V. AZORÍN Y LA "GENERACIÓN DEL 27"

V. 1. Poetas:

V. 1. 1. Rafael Alberti

Aunque pueda parecer extraño, casi sorprendente, Rafael Alberti ha sido uno de los poetas jóvenes preferidos de Azorín. No sólo se ha referido a él --siempre con admiración y simpatía-- en varias ocasiones, viniera o no a cuento (1), sino que le ha dedicado dos de sus mejores y más extensos trabajos (2). Nosotros vamos a comentar ahora sólo estos dos artículos, pero no dejaremos de remitir al lector a las otras referencias, que serán tratadas en un lugar más a propósito.

"Los ángeles" es uno de los mejores trabajos críticos de Azorín. Desde el primer momento se advierte que ha sido escrito con gusto, intentando hacer suyo nuestro escritor el espíritu de la poesía de Rafael Alberti. Y no sólo, como era de prever, el de su poesía inicial, la más popular y sencilla, sino también, y esto es lo interesante, el de la nueva modalidad surrealista de Sobre los ángeles. Agradó este libro a Azorín, antes de nada (y ya sabemos que era algo importante para él), como objeto físico. Así, ha escrito Martínez Ruiz: "Páginas de blanco, nítido papel; impresión limpia. Perspectiva ideal de luz resplandeciente. Blancura" (Años cercanos, pág. 75). Sin embargo, antes de entrar en materia, esto es, antes de comentar el nuevo libro de Rafael Alberti, cree conveniente Azorín trazar "la trayectoria del poeta en dos líneas".

Rafael Alberti, siempre según Azorín, habría partido "de una base de poesía popular y de impregnación de la Naturaleza". De ella --explica-- marchó luego "hacia una depuración del elemento externo". Su libro El alba del alhelí es un buen ejemplo de esa poesía suya inicial. Un libro que --escribe complacido Azorín-- tiene páginas "inspiradas en el campo y la poesía del pueblo y en los cantos de los niños; se respira en ese volumen un ambiente de sensación primaria y pura. Lo primario atrae al poeta, lo primario

es el sentido del fino labriego en el campo y la impresión del niño. No podía llegar a más Rafael Alberti en su depuración de la Naturaleza y de la vida" (Años cercanos, pág. 75).

Pero, reconoce o advierte Azorín, no le bastaba con eso a Rafael Alberti. Era preciso ir más lejos. Debe, por lo tanto, decir adiós Alberti a los cantos de los niños, a los antiguos romances populares. Es verdad que no podía llegarse ya, por ese camino, a una mayor depuración. Pero "el maestro ["maestro" --nótese bien-- llama Azorín a Rafael Alberti] aspira a otra cosa; otra cosa más fina y más perfecta. Es preciso dejar esta realidad sensible, tan delicada, tan depurada; el poeta necesita traspasar la esfera del mundo de las formas" (Ibidem, pág. 75).

Sin embargo, aunque sea triste desprenderse de la tradición (tradición realista; todo lo depurada y estilizada que se quiera, pero realista, al fin), es necesario ir más allá. Lo que puede parecer difícil, sí, pero bastante menos de lo que pensamos, porque está ya al lado del poeta, asistiéndole, una como "personalidad translúcida, impalpable, que va guiando su mano sobre las cuartillas; la presencia de este espíritu puro hace transfigurar todo lo que el poeta ve con sus ojos carnales" (Ibidem, págs. 75-76). Y ahora empezamos a ver claro por qué le gustó tanto a Azorín este nuevo libro de Rafael Alberti. Porque se trata, en realidad, en esta nueva poesía, de superar, de trascender lo cotidiano y real, en favor de algo que vale mucho más: la evasión pura y el ensueño:

"Poco a poco, Rafael Alberti se va alejando en una profundidad de luz blanca, resplandeciente. Ya no queda en este ámbito de reflejos brillantes nada de sus antiguos amores terrenales. Todo es sutil, níveo, sin forma determinada. El poeta se halla en la plenitud de su espíritu; no podrá la realidad terráquea despertarle, apartarle de su ensueño. Entre la lumbre fulgidora de lo infinito, pasar y repasar de especies impalpables y de espíritus que llevan y traen al poeta por una inmensidad sin términos. Nociones que parecía [no] se iban a poder olvidar están ya a remota distancia del poeta; navega Alberti en la región de lo inconcreto. El paso ha sido decisivo. De lo anecdótico --

aunque sutilísimo— a lo que no se puede contar. De *El alba del alhelí* a *Sobre los ángeles*" (*Ibíd.*, pág. 76).

Así pues, para Azorín, aunque lo haya expresado de forma un tanto vaga, el acierto de la poesía de Rafael Alberti, pero exactamente igual que la de los otros grandes poetas de su generación, está en haber logrado la pureza lírica de una poesía sin anécdota. En cambio, antes de ellos la poesía nos emocionaba precisamente porque la comprendíamos, porque narraba una historia que luego podíamos recordar y contar fácilmente. Pero ahora, no; ahora la poesía ha logrado liberarse por completo (o casi) de la anécdota, valiendo sólo por sí misma; ha cedido en narratividad, para ganar en emoción; nos conmueve, sin llegar siquiera a entenderla del todo. Sabemos lo que se dice en los versos, pero de un modo distinto, ya no racional y lógico, sino intuitivo. Claro que lograr una poesía esencial, rigurosamente subjetiva, que prescindiera por completo de la realidad, es cosa muy difícil, por no decir imposible. Habrá que contentarse entonces, y ya es bastante, con suprimir la anécdota:

"No todos los poetas pueden franquear esas fronteras; la mayoría, al querer dar el salto, se queda siempre con jirones de anécdota; imposible para ellos el arribar al país en que no se narra. Lo anecdótico —que es toda o casi toda la poesía antigua—; lo anecdótico les tiene prisioneros. Rafael Alberti, [es] el poeta libre, ingenuo, que, como Jorge Guillén, como Pedro Salinas, ha llegado a su liberación en el campo de lo inconcreto y lo indeterminado" (*Ibíd.*, pág. 76).

Con excesiva frecuencia se ha criticado a Azorín porque en sus novelas y cuentos (sobre todo los de estos años --segunda mitad de la década de los veinte--, cuando inaugura la "sección superrealista" de su obra) no sucede nada, no son novelescos. Es verdad que casi no existe la acción ni, mucho menos, una intriga. Todo parece inmóvil, irreal y extático. Después de leídas tantas páginas suyas, queda sobre todo en nosotros, antes que el recuerdo de una historia, la emoción de lo leído, siendo muy difícil,

por no decir imposible, resumir el argumento, la trama del relato. No importa, porque éste suele estar construido, por lo general, sobre una minucia. Pero no se quiere comprender que es eso, precisamente, lo que pretende Azorín. De ahí el extraordinario cuidado con que se ha colocado --al igual que en la poesía-- cada palabra, cada signo de puntuación, en su lugar exacto. Y de tal manera, con tan admirable precisión, que cambiar una sola palabra, mover un punto, una coma siquiera, dañaría el texto fatal e irremediablemente. Podemos, en fin, resumir el argumento de una novela de Galdós o de un poema narrativo --El estudiante de Salamanca, por ejemplo, o la Égloga III de Garcilaso, pero tan absurdo sería pretender hacerlo con la novela Pueblo, de Azorín, como con un poema de Rafael Alberti, de Jorge Guillén o de Pedro Salinas.

En su nuevo libro --sigue hablando Azorín-- va a tratar Rafael Alberti de los espíritus puros de la jerarquía celeste. Aunque, de tantos y tan diferentes espíritus como pueblan el trasmundo, ha preferido Rafael Alberti, olvidando todos los demás, a los ángeles --espíritus los más cotidianos y modestos--. La verdad es, escribe Azorín, que no sabemos gran cosa de los ángeles.

"Pero los ángeles existen; lo demuestra la poesía. Y la poesía es la más fuerte y fina dialéctica. Tal vez, en este momento en que el poeta se halla en la cumbre de una montaña, respirando el aire puro y transparente, y teniendo ante su vista la extensión del vasto panorama luminoso; tal vez en este momento es cuando el ángel hace notar más sobre la sensibilidad del poeta su presencia. Y acaso esta hora de divagación mental y melancolía, ante una ventanita que da a un patio --silencioso-- de muros blancos; acaso este minuto también es el preferido del ángel para pasar dulcemente sobre el poeta. Y también este otro instante en que, después de un largo viaje, hemos llegado, por la noche, a una ciudad que no conocemos, y nos hallamos solos en el cuartito de un albergue, y escuchamos el tín-tín lejano y argentino de unas campanitas" (Ibidem, pág. 77).

Para Azorín, el ángel de los poetas no es otro que esa misteriosa compañía inspiradora que nos señala y revela los instantes y lugares de la Belleza. La cual se manifiesta, sobre todo, a aquellos poetas que, como Rafael Alberti, han logrado, en un mi-

nuto de plenitud y de serenidad, el difícil dominio de lo abstracto: "El ángel está está siempre al lado de los poetas. De los poetas que han sabido --como Alberti, como Guillén, como Salinas-- llegar a la región de lo abstracto. De lo abstracto, que es a la vez lo sensible. Y éste es el milagro de la nueva poesía. Un mundo nuevo han descubierto estos poetas. Parece que en él ha sido tajado el pasado y lo venidero. Presente sólo. Presente limpio, nítido, sin una rugosidad, sin una mancha. Juego de superficies que evolucionan en el espacio brillador" (*Ibíd.*, págs. 77-78).

Difícilmente se habrá podido nunca definir mejor, con menos y más bellas palabras, aquella estética de la pureza por la que se esforzaban los jóvenes poetas de la generación del 27 (pero también, y eso explica muchas cosas, el Azorín "superrealista"). Mas se trata ahora sobre todo del nuevo libro de Rafael Alberti, y va a acabar su artículo Azorín con un elogio extraordinario del autor de Sobre los ángeles: "El poeta, en este libro, llega a las más altas cumbres de la poesía lírica". Y concreta, aún más, nuestro escritor:

"No creo que en todo nuestro Parnaso haya cosa más bella, más honda, de mayores perspectivas ideales, que la poesía titulada *El ángel de los números*. Se lee y retorna a leer esta poesía espléndida, maravillosa; se deja el libro un momento; la emoción nos lo hace dejar; se explaya nuestro espíritu por lo ignoto; se torna a coger el libro, y otra vez nuestros ojos pasan por la maravilla de *El ángel de los números*" (*Ibíd.*, pág. 78).

Un tanto desmesurado quizá puede parecer el elogio de Azorín, pues aunque este poema de Alberti --me refiero a "El ángel de los números"-- es, efectivamente, muy bueno, en el mismo libro Sobre los ángeles hay, y se pueden señalar sin tener que pensarlo demasiado, poemas mucho más intensos y originales (3). Sea como fuere, concluye su artículo Azorín: "Los ángeles; nuestros amigos; los que traen con suavidad, con dulzura, consuelo a nuestro ánimo; los que nos hacen soportable la vida; los

que, como poniendo una bella flor en un búcaro, nos regalan la esperanza". Y eso era entonces (no sabemos si lo sería siempre luego) para nuestro escritor, la poesía del nuevo libro de Rafael Alberti: algo tan delicado y tan sutil como una flor en un vaso de agua.

"Rafael Alberti" es también un trabajo muy elogioso para el autor de Sobre los ángeles. Aparecido seis meses después del artículo anterior, cuando otras inquietudes, bastante menos puras, habían entrado ya en el ánimo del poeta. Con gran delicadeza y respeto va a tratar ahora Azorín de la personalidad literaria de Rafael Alberti, así como de la evolución que ha observado en él hacia la política. Evolución que le ha llevado, de la espiritualidad inicial, nada menos que a la imprecación cívica.

Alberti --dice Azorín-- es en el cielo, en el panorama de la poesía lírica española, un astro que él, Martínez Ruiz, contempla, absorto, largamente. "Tiene bellas y misteriosas titilaciones verdes, azules, blancas, rojas", el astro Rafael Alberti:

"Brilla esplendente en la noche callada e inmensa. Los astrónomos [o sea, los críticos] saben que este lucero gira por la infinita bóveda con una marcha irregular, inquietante [irregular y sorprendente, imprevisible era, en efecto, la trayectoria humana y poética de Rafael Alberti]; los astros [los otros poetas y escritores] que se hallan en las proximidades de su órbita están siempre a pique de ser encontrados violentamente en su carrera impetuosa por Rafael Alberti [de todos es conocido el carácter y la personalidad del poeta]. En esos mundos, continuamente en peligro de choque [ya se sabe lo que el mundillo literario ha sido antes y ahora, siempre, en España], el pánico de los habitantes debe de ser terrible; a la continua estarán en los observatorios con los telescopios levantados al cielo, esperando la inminente catástrofe [cosa perfectamente lógica, siendo como era Rafael Alberti, además de gran poeta, una de las figuras más polémicas y controvertidas entonces de la poesía española]".

Sin embargo, a Rafael Alberti, lo sabe Azorín, todo eso se le da un ardite: "Y en tanto, el resplandeciente astro va caminando por el espacio inmenso, indiferente a todo, anegado en sus propios fulgores; verdes, azules, blancos, rojos" (Años cercanos, pág. 128). Pero no quiere caer de nuevo Azorín en sus habituales divagaciones y lirismos, sino que le interesa ordenar, encerrar en tres casilleros, si es que tal cosa es po-

sible, tratándose de Rafael Alberti, sus impresiones sobre el poeta.

En el primer casillero ha escrito Azorín: "El espíritu". Alberti, en su vida "rápida, impetuosa", se ve obligado a transitar entre las tres modalidades sociales que solicitan la sensibilidad de un escritor. Claro que en España, en aquel momento, sólo podían serlo "la aristocracia, la política y las tertulias". Tres instituciones que, en el fondo --no lo dice expresamente Azorín, pero lo piensa--, acaban destruyendo y neutralizando, por lo que tienen de gregario, de insincero y de superficial, al artista. Es verdad que tales modalidades sociales halagan al escritor, ayudándole a hacer más amable y simpática la existencia. Pero sucede entonces que muchos se sienten algo, les parece pisar firme, en ese ambiente aristocrático y en la atmósfera de las tertulias.

"En cuanto a la política, la entrega a ella del escritor [y fue éste también el caso de Azorín, antiguo diputado y hasta subsecretario de Instrucción Pública, con Maura y La Cierva] puede justificarse con razones en que intervengan la idealidad y el patriotismo" (pág. 129). Sin embargo, observa Azorín, Rafael Alberti, siempre inquieto y libre, "pasa y repasa entre estos tres conceptos, y no se satisface con ninguno; tal vez, para alguno de ellos [la aristocracia], hay en el fondo de su espíritu un irreprimible desdén; tal vez por otro --las tertulias-- sienta odio; acaso respecto de la política, arrebozada en patriotismo, piense que el verdadero patriotismo, en un poeta, es hacer magníficos versos" (pág. 129).

Pasemos ya al segundo casillero, donde escribe Azorín: "La vida". Ahora va a tratar --aunque muy brevemente-- de aquel modo de vida que se sigue de la espiritualidad de Rafael Alberti. Porque la vida del poeta es una vida "inquieta, desasosegada, siempre ansiosa de un punto espiritual de apoyo que los tres módulos anteriores no pueden darle" (pág. 129). Ya hemos visto que tales módulos eran para el escritor, en España, la aristocracia, la política y las tertulias. En alguno de ellos puede ser que en-

cuentren los artistas la compensación y el estímulo necesarios para seguir trabajando. Pero no es el caso de Rafael Alberti, que no puede detenerse, ni sentirse cómodo, entre los aristócratas y los políticos españoles. Tampoco en el ambiente de las tertulias.

Mas, como observa agudo Azorín, "necesita un punto de apoyo para su vida espiritual. ¿Cuál será la estribación de Rafael Alberti? ¿En dónde la encontrará nuestro querido poeta?" (págs. 129-130). Y Rafael Alberti, lo que va a hacer entonces es volverse otra vez "hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo. En su desgana de los módulos citados, sólo el pueblo y sólo la Naturaleza podían darle el apoyo pedido y necesario". Pero --matiza enseguida Azorín-- "esos dos fundamentos esenciales y salvadores, si nos salvan, en efecto, pueden ser también nuestra perdición como artistas. Arturo Rimbaud, entregado a la Naturaleza --la bravía naturaleza de África--, dejó de escribir; otros poetas, entregados al pueblo, han dejado la lírica para ser redentores generosos y magníficos. Y lo esencial para un lírico es ser lírico siempre". Y se pregunta nuestro escritor: "¿Cómo resuelve Alberti el conflicto íntimo?".

Y ahora sí que nos ha llevado sutil y muy delicadamente, Azorín, adonde, desde el principio, le interesaba traernos. Porque no sólo le importaba prevenir a Rafael Alberti de los peligros (para la poesía) de la tentación revolucionaria, sino que, sobre todo, quiere destacar (y explicar) la importancia de lo primario en la poesía del gaditano. "Lo primario tiene para Alberti un valor supremo; lo primario es lo humilde; lo humilde en las cosas y los hombres". Y es que "toda la poesía actual de Alberti [Azorín escribe en enero de 1930] se resume en un amor apasionado por lo desdeñado, por lo olvidado, por lo que está fuera de la apreciación humana [...]; lo que es despreciado por los tres módulos fundamentales indicados arriba [es decir, la aristocracia, los políticos y las tertulias intelectuales]" (Ibíd., pág. 130).

Bien se comprende por qué le gustaba tanto a Azorín la poesía de Rafael Alberti. Porque coincidían ambos (así, al menos, debía de pensarlo nuestro escritor) en su predilección por los seres y las cosas humildes, desdeñados por aquellos personajes y personalidades oficiales que deberían ser, precisamente, quienes más se ocuparan de ellos por una elemental cuestión de sensibilidad y de patriotismo, y que, sin embargo, los ignoran y desprecian. Rafael Alberti ha tenido entonces fatal e inevitablemente, que prescindir de la aristocracia intelectual y de la política, para alcanzar "un realismo especial".

Cree conveniente matizar Azorín que tal realismo no es el de la escuela naturalista, un "realismo pasado ya hace tiempo", sino que se trata de algo nuevo, distinto: de "un amor a las cosas independiente de todo finalismo social. Ni sistema ni teleología. Las cosas desdeñadas en sí mismas; lo humilde en su propia vida sin relación con el mundo". (Esto último ya no se entiende bien. ¿Intenta decimos Azorín que lo importante es la relación íntima, subjetiva, del escritor con las cosas, con independencia de cualquier utilidad social y estética? Eso parece.)

Advierte, asimismo, Azorín, en la poesía de Rafael Alberti, otra --acaso la fundamental-- de sus preocupaciones: el tiempo.

"Como Alberti es un gran lírico, el tiempo le tiene cogido con su mano férrea. Le tiene cogido como a todos los líricos que lo son de veras; como a Jorge Manrique; como a Garcilaso; como a Bécquer; como a Rosalía de Castro. Y por eso Alberti reposa, con profunda emoción, en la elegía. La elegía es la poesía de los grandes líricos; Alberti compone la elegía de las cosas. Y ahí están esas maravillosas elegías que forman parte de *Un tragaluz sin vidrio*. Las cosas no le bastan al poeta para plañir en ellas al tiempo; se levanta Alberti hasta los hombres, y escribe su soberbia *Elegía a Garcilaso*; poesía magna, de una emoción y una finura insuperables. No le bastan tampoco al poeta los hombres, y se eleva hasta las naciones. Y ahí tenéis su elegía cívica *Tengo que morir con las botas puestas*. Poesía en que la imprecación llega a su más alto esplendor" (*Años cercanos*, págs. 130-131).

Y concluye este artículo Azorín con unas palabras de elogio, un tanto desmesurado e insincero, quizá, para el poeta de Sobre los ángeles: "Rafael Alberti, una naturaleza excepcional de poeta; una de esas naturalezas que se presentan sólo cada ochenta o cien años".

Un poco excesivo parece afirmar eso cuando estaban haciendo versos en España, en esos mismos años, además de Rafael Alberti, nada menos que poetas de la profundidad y altura de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, Jorge Guillén y Pedro Salinas, Gerardo Diego y Federico García Lorca, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre (aunque estos últimos desconocidos u olvidados por Azorín, que no escribirá nada sobre ellos), entre otros muchos poetas. Azorín, en esta ocasión, se ha dejado llevar --¿por interés, por cálculo, por ingenuidad?-- de la simpatía que le inspiraba un poeta joven, Rafael Alberti, que, como él, amaba los hombres sencillos y las cosas humildes, los ángeles y los paisajes del mar, del aire y de la tierra. Un poeta, además, preocupado por el problema del tiempo. Un poeta moderno pero conocedor y amante sincero, a la vez, de los clásicos.

Rafael Alberti (que no se ha dedicado nunca específicamente a la crítica literaria, pues carece de preparación para ello) quedó muy agradecido a Azorín, de quien tantas y tan importantes cosas le separan, sin embargo. Por eso, casi siempre que tuvo ocasión, ha tenido palabras de elogio para el escritor.

En su libro de memorias La arboleda perdida, si no excesivamente frecuentes, las alusiones y referencias a Azorín son curiosas. Las encontramos sobre todo en la primera parte (la referida a los años que van de 1902 a 1931).

Hacia 1920, un jovencísimo Alberti recuerda que "de Azorín había comenzado a leer *Clásicos y modernos*. Y me gustaba" (4). Muy pronto, sin embargo, frecuentando la compañía y la amistad de García Lorca y otros residentes influídos por el surrealis-

mo francés, Azorín fue también para Rafael Alberti, durante cierto tiempo, un "putrefacto":

"El putrefacto, como no es difícil deducir de su nombre, resumía todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representan muchos seres y cosas. Dalí cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras. Los había con bufandas, llenos de toses, solitarios en los bancos de los paseos. Los había con bastón, elegantes, flor en el ojal, acompañados por la *bestie* [un perro de lanas]. Había el putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. Los había de todos los géneros: masculinos, femeninos, neutros y epicenos. Y de todas las edades. El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las casas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, a cuanto molestaba e impedía el claro avance de nuestra época. Azorín, por ejemplo, ya por aquellos días --cosa injusta-- era para nosotros un putrefacto" (5).

Era muy injusto, en verdad, calificar de "putrefacto" a Azorín --con diferencia, de todos los miembros de su generación (y casi todos los de la siguiente, la de Ortega y Gasset ó del 14), el más inquieto y generoso con los escritores jóvenes. Porque si hacia 1923, por ejemplo, podía parecer a muchos Azorín uno de tantos críticos que no aceptaban ni entendían las inquietudes de la juventud literaria, en cambio, en la segunda mitad de la década, sorprendía a todos con su campaña teatral "superrealista" (Rafael Alberti recuerda en sus memorias --pág. 260-- haber asistido al estreno de Brandy, mucho brandy), además de iniciar una nueva "sección" de su obra narrativa y dedicando una larga serie de artículos, muy elogiosos todos, a los libros de Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Bergamín, Antonio Espina y, por supuesto, también de Rafael Alberti, quien recordará con orgullo: "¡Qué días confusos para mí estos de la aparición de *Sobre los ángeles*, señalado por Azorín como mi arribo "a las más altas cumbres de la poesía lírica" (pág. 257). Y, un poco más adelante, en el mismo libro:

"Poesía subversiva de conmoción individual, pero que ya anunciaba turbiamente mi futuro camino. Esta extensa elegía [*Con los zapatos puestos tengo que morir* (*Elegía cívica*)] no sé cómo fue a dar a manos de Azorín, quien --cosa fantástica-- una buena mañana se descolgó en *ABC* --el diario más monárquico de todos-- con un des-

mesurado elogio de ella, señalando por vez primera y con un don profético, hoy escafofrante a la distancia, el sendero que ya con toda claridad elegiría dos años después. Dice Azorín en su artículo del 16 de enero de 1930: "...Y sin embargo el poeta... --aquí suprimo calificativos que me ruborizan-- necesita un punto de apoyo para su vida espiritual. ¿Cuál será esa estribación de Rafael Alberti? Y Rafael Alberti se vuelve hacia lo primario, lo fundamental, lo espontáneo; Rafael Alberti se vuelve, con los brazos abiertos, hacia el pueblo. En su desgano de los módulos citados, sólo el pueblo y sólo la naturaleza podían darle el punto de apoyo pedido y necesario". Asombroso, y sobre todo en Azorín. Y más en aquellos tremendos días de derrumbe inminente" (6).

Ya vemos que, a diferencia de Pedro Salinas --por ejemplo--, sí le parecieron exactas y casi proféticas a Rafael Alberti (que no era catedrático ni profesor, no lo olvidemos) las observaciones que le habían sugerido a Azorín la lectura de este poema. Poema que, dicho sea de paso, no gustó nada a Juan Ramón Jiménez, el que sólo unos años antes hacía confidente a Rafael Alberti, de sus ironías contra Azorín (7), y que ahora lamentaba: "Una "Elejía cívica" de Rafael Alberti que anda, exaltadísima por ahí [...] está contajando seguramente, con el apoyo del "jenial papanativo" Azorín (Ramón Gómez de la Serna) a los incautos" (8).

Se comprende que Rafael Alberti apreciara aún más, si cabe, después del desvío de Juan Ramón, el esfuerzo de comprensión y los elogios de Azorín, un tanto excesivos quizá y, muy posiblemente, interesados (Azorín iniciaba entonces un viraje hacia el republicanismo --uno más de los suyos--, de signo liberal e incluso izquierdista). Después vino la guerra civil y las tristísimas circunstancias --para unos y para otros, para todos-- que conocemos. Alberti hubo de exiliarse, quedando interrumpida de raíz toda posible comunicación, literaria o no, con Azorín. Se entiende que en los primeros y difíciles años del exilio, con la inquietud de fondo de la segunda guerra mundial, haya podido escribir Rafael Alberti (por cierto, con un tono de suave humorismo, que recuerda las mejores caricaturas líricas de Juan Ramón Jiménez), la siguiente página:

"Azorín, para mí, era una especie de pobre ciego, disimulada su desgracia tras unas gafas negras, eternamente sentado, gabardina fláccida colgada de los hombros, tranca aburrida entre las manos, inmóvil en una de las estaciones del Metro de Madrid. Tuvo un momento, cuando yo publiqué *Sobre los ángeles*, en que se entusiasmó conmigo, dedicándome sucesivas crónicas en periódicos de España y América y citando con frecuencia mi nombre --a veces sin motivo ni fundamento-- en el *ABC*. Aunque yo sabía que su afición favorita era pasear, apenas si logré verle de pie. Le conocí sentado, embalado entre libros, al fondo de una pequeña librería de la calle Cedaceros. Ahora que pienso en él, lo sigo viendo allí, o en la estación del Metro, y en la misma postura, impasible la cara, impasibles las manos, todo él impasible, helado, idiotizado, en espera de que los espíritus del limbo lo reciban un día y, levantándolo, le den al fin, con la corona, los tirones de oreja que también merece" (9).

NOTAS

(1) Por ejemplo, en AZORÍN: "Tres poetas", La Prensa, 8 de septiembre de 1929 (en Ecos del tiempo, págs. 175-179 [también sobre Guillén y Salinas]); "Altolagui-re", ABC, 15 de agosto de 1930 (en Años cercanos, págs. 167-170 [además sobre Guillén y Salinas]); "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930.

Como buen ejemplo del oportunismo y arbitrariedad de Azorín cuando recuerda a Rafael Alberti, véase el artículo "Jóvenes", La Prensa, 24 de enero de 1930 (recogido en Años cercanos, págs. 26-29), donde sin venir a cuento escribe: "Publicación que acaba de salir: *Nueva Revista*; una revista redactada por jóvenes; cuatro grandes páginas, limpiamente impresas, llenas de poesías y estudios estéticos. Redactada, sí, por los jóvenes; pero por jóvenes que son más jóvenes que los otros; por extrajóvenes. En cuanto los jóvenes se descuidan --y aunque no se descuiden--, ya han salido otros jóvenes que son más jóvenes que ellos; como estos de la *Nueva Revista*. Jóvenes que sienten, como otros entusiastas núcleos estudiantiles, adoración por el más inquieto, el más impetuoso, el más vibrante de nuestros poetas: Rafael Alberti" (*Ibidem*, pág. 26).

(2) AZORÍN: "Los ángeles", ABC, 6 de junio de 1929 (en Años cercanos, págs. 75-78 [acerca de Sobre los ángeles]); "Rafael Alberti", ABC, 16 de enero de 1930 (en Años cercanos, págs. 128-131).

(3) Es significativo que se haya fijado precisamente Azorín en este poema, y no otro, de Sobre los ángeles. En realidad, no era tan "moderno" Azorín como él pensaba, porque lo cierto es que "El ángel de los números" es uno de los poemas más tradicionales --formalmente hablando-- del nuevo libro de Alberti. (Escrito en tres estrofas de versos heptasílabos, con rima asonante en el segundo, quinto y séptimo versos.) Podían en cambio haber llamado la atención de Azorín --¿por qué no?-- los "Tres recuerdos del cielo" --inspirados en Bécquer--, "Los ángeles muertos" o "Los ángeles coloquiales". Poemas sin embargo en verso libre, pero mucho más interesantes, a nuestro juicio, que "El ángel de los números". Aunque éstos sí eran *de verdad* poemas surrealistas, con fuertes imágenes oníricas, y se le escapaban ya un poco a Azorín.

(4) Rafael ALBERTI: La arboleda perdida, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, pág. 155.

(5) *Ibidem*, pág. 161.

(6) *Ibidem*, pág. 271.

(7) *Ibidem*, pág. 192.

(8) Juan Ramón JIMÉNEZ: "Satanismo inverso", en Y para recordar por qué he venido, Selección, edición e introducción de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-Textos, 1990, pág. 242.

(9) Rafael ALBERTI: Imagen primera de..., Madrid, Ediciones Turner, 1975, pág. 123. En este libro (pág. 36) se repiten las críticas de Jiménez a Azorín a propósito de El chirrión de los políticos, ya recordadas por Alberti en La arboleda perdida.

V. 1. 2. Vicente Aleixandre

Sobre Vicente Aleixandre, uno de los más importantes poetas surrealistas españoles, apenas hay testimonios --y ello, quizá, es significativo-- en la obra crítica de Azorín. Sólo en un "Índice de libros nuevos" para La Prensa de Buenos Aires, el 23 de abril de 1933, dice de pasada el escritor que se ha editado un nuevo libro de poesía, titulado Espadas como labios. Habrá que esperar casi treinta años hasta que podamos encontrar un recuerdo a Aleixandre en la prosa de Azorín. Fue en un artículo de ABC, "La sintaxis", publicado el 21 de julio de 1962, donde alude brevemente Azorín al poema "Bomba en la ópera" (1).

Andaba entonces --como siempre-- muy preocupado Azorín con el problema de la sintaxis. Se acababa de publicar un libro del profesor Martín Alonso, Evolución sintáctica del español, que, según parece, gustó mucho a Azorín, quien, sugestionado por su lectura, empieza a divagar libre y bellamente sobre la evolución de la sintaxis del castellano a lo largo del tiempo y en diferentes autores. "¿Qué es la sintaxis?", se pregunta Azorín. Y responde:

"El modo de ordenar las palabras para que expresen una idea. Una idea o una sensación. Digo sensación, porque la poesía nueva --nueva desde Mallarmé, nueva desde Góngora-- no expresa ideas, sino que sugiere sensaciones. Y, sin embargo, cuando leemos el magnífico poema de Vicente Aleixandre "Bomba en la ópera", ¿no tenemos idea de algo? Primeramente surge en nosotros un recuerdo, el de un atentado famoso en un gran teatro; por último, vemos en lo indeterminado un gigantesco féretro, que nos da la idea de multitud de pequeños féretros. Y la idea completa truculenta ya la tenemos perdurable en el fondo de la conciencia" (2).

Como se ve, parece que al final de su vida, y aunque pasados hacía ya mucho tiempo sus veleidades vanguardistas, encontraba aún gusto nuestro escritor en la lectura de la poesía más moderna. Sin embargo, estas pocas líneas no pueden compensarnos, en ningún caso, de lo que podría haber sido una interesante serie de trabajos

críticos sobre Vicente Aleixandre, que, con Luis Cernuda --del que tampoco hemos encontrado ni una sola alusión ni referencia en Azorín--, es uno de los poetas de la generación o grupo del 27 que más ha influido en la poesía española posterior a la guerra civil.

En realidad, da toda la sensación que Azorín quiere sólo con estas pobres líneas (era muy anciano ya el escritor) corresponder a la admiración y el respeto que sentía por él Vicente Aleixandre, y de los que había dado testimonio el poeta en diferentes ocasiones, en vida aún de Azorín (3).

En "Azorín en dos tiempos", uno de los capítulos del libro Los encuentros, sintetiza Aleixandre poéticamente, con emoción y respeto indudables, dos recuerdos suyos: la primera vez que vió a Azorín, cómo no, en una librería madrileña de viejo, cuando era apenas un estudiante de dieciocho años --aunque lector ya de Azorín--, y la ocasión que tuvo luego, mucho tiempo después, de visitar al maestro en su casa, anciano ya el escritor.

Aleixandre está algo familiarizado (no sabríamos decir cuánto) con la obra de Azorín, pero sobre todo le interesa destacar la impresión que Martínez Ruiz le produjo como persona: su pulcritud y elegancia, esa eterna lección suya de serenidad, en la que ve Aleixandre el símbolo y explicación de toda su obra: "Azorín: un halcón bajo un cielo limpio; unas nubes; la voz de una joven sorprendida en un huerto. Y las nubes se acercan, pasan... Don Juan, don Pedro, don Rodrigo... ¡Ah!, Castilla sutil y trágica, suspenso en su quietud incógnita bajo esas mismas nubes que van pasando" (transparente alusión a "Las nubes", en Castilla, y a La ruta de don Quijote).

Más interesante, sin embargo, para nosotros es, en su brevedad, el recuadro que publicó Aleixandre, en ABC, el día 3 de marzo de 1967, titulado "Muere del todo la generación del 98". Aquí, Aleixandre destaca --como había hecho antes ya otro miem-

bro del grupo, Gerardo Diego-- que "Azorín fue ante todo el creador de una nueva sensibilidad en la escritura española". Piensa además Aleixandre que, sobre todo, "somos los que escribimos en verso los que más debemos a este maestro de la prosa, que con ella inauguró él también un nuevo estremecimiento". Para Vicente Aleixandre, no sólo es justa la permanencia de la obra azoriniana por su "admirable originalidad", sino también por "la sorprendente sintonización de su centro con la preocupación más impregnante de nuestra época. El signo de la "temporalidad" que hoy domina cualquier visión de la filosofía y el arte". Y no porque con su obra haya querido Azorín seguir una moda, sino que, a juicio de Aleixandre, se trataría más bien --lo que resalta aún más la profundidad y el gran valor de la creación azoriniana-- de una sutil correspondencia entre el artista y las inquietudes del hombre de su tiempo. Y concluye: "Al morir Azorín, se nos muere del todo la generación del 98. Esta coincidencia hace más doloroso el duelo de nuestra literatura, que tan solidaria nos parece por él a través de los siglos".

NOTAS

(1) Recogido por Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ en su edición de AZORÍN: Los recuadros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, págs. 159-162.

(2) Ibídem, págs. 159-160.

(3) En el año 1958, Aleixandre intervino en el "Homenaje a Azorín" que organizó el Instituto de Cultura Hispánica y la revista Cuadernos Hispanoamericanos. Entre los asistentes, además de Aleixandre, se encontraban Gerardo Diego, Dámaso Alonso y José María Souvirón. Con ocasión del homenaje fue cuando se escribió esa bella página, "Azorín en dos tiempos".

Los trabajos de Aleixandre sobre Azorín son: "Azorín en dos tiempos", en Los encuentros, edición aumentada y definitiva. Prólogo de José Luis Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, págs. 71-75. Según José Luis Cano, Aleixandre, en carta del 12 de julio de 1955, le confiesa que no ha escrito todavía la semblanza de Azorín, por lo que debe de ser algo posterior. Aleixandre dió por terminado el libro en 1957. Fue publicado, en su primera versión, por la editorial Guadarrama en 1958. Con ese mismo título: "Azorín en dos tiempos", aparece un artículo en la revista Atenea, Concepción (Chile), nº 417, en 1967. De 1967 es también un pequeño recuadro en ABC el día 3 de marzo, bajo el sentencioso epígrafe "Muere del todo la generación del 98".

V. 1. 3. Dámaso Alonso

Sería inútil buscar, pues no lo encontraremos, algún trabajo o reseña de Azorín sobre la obra poética de Dámaso Alonso. Tampoco como crítico e investigador --lo que es más extraño-- parece que haya llamado demasiado la atención de nuestro escritor. Alguna alusión hemos encontrado, aunque insignificante, al estudio de Dámaso Alonso sobre la expresión "dar la lata" o "ser una lata", tan popular a fines del siglo XIX --razón por la que, seguramente, ha llamado la atención de Azorín (1).

En realidad, sorprende que Azorín no se haya interesado apenas por el crítico que ha logrado "traducir" y descubrirnos a Góngora (y que, por cierto, le envió dedicado un ejemplar de su edición de las Soledades).

Es verdad que se conservan unos pocos libros y ediciones de Dámaso Alonso en la Casa-Museo Azorín, todos con cariñosas dedicatorias, pero la mayoría se quedaron con las páginas sin cortar.

Dámaso Alonso, el crítico y filólogo más destacado de los miembros del grupo del 27 (razón por la que nos parece interesante conocer sus relaciones con Martínez Ruiz), además de regalar al escritor un ejemplar (dedicado en 1927) de su edición de las Soledades de Góngora, ha sido un admirador sincero de Azorín, a quien ha dedicado en 1950 --con dedicatoria impresa-- su artículo "Garcilaso y los límites de la estilística" (en el libro Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos) (2).

Se consideraba Dámaso Alonso en deuda de gratitud con Azorín, por tanta belleza como encontraba en su prosa y el amor que le había transmitido por el paisaje español y nuestros clásicos. Su primer artículo extenso sobre el autor de Doña Inés lo ha titulado justamente así: "Nuestra deuda a Azorín" (3).

¿Qué es lo que debemos a Azorín? Sobre todo una nueva sensibilidad, pero no es menos importante el descubrimiento del paisaje de España. Porque, para Dámaso

Alonso, los españoles estamos hoy (1958) poseídos de un frenesí, una pasión: sentir y hacer nuestro el paisaje, que es una parte ya de nuestra personalidad. "Probablemente la pobreza de la tierra --explica--, su grandeza pasada, sus desgracias recientes, exacerban en nosotros una excitación sentimental, y con ella el estado necesario para que no haya pormenor de España al que no seamos sensibles".

Pero esta adquisición del paisaje es en realidad cosa muy reciente, que debemos sólo a los hombres de la generación del 98: Unamuno, Antonio y Manuel Machado, Menéndez Pidal, y un poco después, Ortega y Gasset y Pérez de Ayala. La deuda que los españoles tenemos con estos escritores --siempre según Dámaso-- es inmensa. Si imaginamos por un momento que al llegar el cambio del siglo esos hombres no hubiesen podido o querido escribir, frustrándose su vocación literaria, entonces --concluye Alonso--, "yo tendría un espíritu completamente distinto del que tengo". Sin la generación del 98 sería otra nuestra visión del mundo y muy diferente nuestra preocupación y concepto de España. "Nuestra reacción ante el paisaje y el arte sería distinta, y es casi seguro que fuera más pobre y menos auténtica y apasionada. La generación del 98 ha sido la gran educadora. Nosotros [...] somos criaturas de la generación del 98, sus hijos y sus herederos".

Pero esta herencia, esos valores (los cuales él nunca negará ni está dispuesto a renunciar) se concretan y simbolizan para Dámaso Alonso sobre todo en un escritor: "el venerado maestro Azorín". Y explica: "Es que Azorín ha sido el grande y diario potencializador --a lo largo de toda una época-- de nuestra visión de la España tradicional, de sus campos, sus ciudades, sus pueblos, sus hombres, su literatura. Él nos ha enseñado a sentirla y amarla como intuición total". Y lo que es más interesante todavía para nosotros: "Mi generación [la de 1927] descubrió en Azorín --de todos los del 98, en Azorín más que en otro alguno-- valores o dimensiones nuevas de la naturaleza y

del arte de España".

Si en la escuela les habían dado a leer, como ejemplo superior de paisajismo, fragmentos de Pereda --pero descripciones sólo de "lo grandioso": el mar y la montaña, y todo en largos párrafos rotundos--, pronto llegaron a manos de Dámaso, apenas terminado el bachillerato (hacia 1914), algunos libros de Azorín, primero Castilla y Al margen de los clásicos, "y luego, para ser leído con creciente voracidad, cuanto Azorín había producido o iba produciendo".

"El descubrimiento, la lección de Azorín eran definitivos. Lo mínimo, lo modesto, lo imperceptible, podía tener --en medida estética-- un valor tan grande como lo sublime de lo mínimo. Al lado de lo grande y lo imponente, había lo tenue, lo delicado, el matiz leve junto al desbordado color, la música que susurra, mejor que los valientes acordes finales. Y esto en los temas y en las representaciones y lo mismo en el estilo, y en la interpretación de los valores de nuestra literatura antigua. Todos conocéis maravillosos ejemplos de esa nueva estética de Azorín, la que los jóvenes de mi generación bebíamos".

Pero no fue este deslumbramiento de Dámaso (y, él mismo lo declara, de sus demás compañeros de generación) por la obra de Azorín una moda superficial y más o menos efímera, porque desde entonces ha seguido él, con interés y admiración renovados, cómo Azorín "continuaba años y años de esa labor --siempre recatado, pulcro, modesto, independiente", en un "ejemplo vivo de la más honesta y noble profesionalidad literaria". Y añade Dámaso, con agudo sentido crítico:

"Han pasado años, muchos años, y hemos ido siguiendo la lentísima evolución de su arte. ¡Qué delicia el estilo de Azorín en estos últimos tiempos, años de su ancianidad! Mientras él se reducía, cada vez más a casi puro espíritu, su obra literaria se adelgazaba también, se hacía cada vez más ligera, ingrátida, como si ella también ascendiera en una nobilísima ancianidad, casi aroma de Azorín o su delicioso recuerdo".

Por todo ello, concluye Dámaso Alonso, él se siente capaz, si le leen un trozo de Azorín, de reconocer en seguida "la fragancia del estilo de Azorín y, a través de él,

la delicada y querida fragancia de España".

Mucho más importante para nosotros, en interés como en extensión, es la conferencia leída por Dámaso Alonso, en la Fundación Universitaria Española, en noviembre de 1973 —año del centenario de Azorín.

Para Dámaso Alonso era por aquellas fechas evidente, aunque muy triste y lamentable, el desvío que las últimas generaciones mostraban por la obra de Azorín. Algo que contrasta extrañamente con el hecho de que se han multiplicado los estudios sobre su obra, pero firmados sobre todo por investigadores extranjeros. No ha tenido tiempo Dámaso Alonso de consultar o revisar toda esa literatura crítica, por lo que prefirió escribir unas páginas sencillas, basadas en la observación concreta de sí mismo.

¿Qué ocurre en estos momentos con las obras de los contemporáneos de Azorín? —se pregunta Alonso. Y observa que, "ante todo, salta a la vista el creciente entusiasmo por Valle-Inclán, al que la nueva valoración de su teatro, basado en gran parte en mejoras técnicas, dirección escénica, decorado, etc., ha contribuido mucho. Una cosa es evidente: en los jóvenes decrece el interés por Azorín y aumenta el entusiasmo por Valle-Inclán". La razón puede estar en que:

"Toda la obra de Azorín es un esfuerzo por conseguir la máxima sencillez junto con la mayor pulcritud. Pero Valle-Inclán es genialmente abarrocado. Su magia verbal reside en la metáfora, unas veces desarrollada, otras reducida al empleo translaticio de giros y voces. La sencillez no es su ambiente. De la sencillez de su construcción lingüística y de la sencillez del tono no se puede hablar, porque la literatura de Valle-Inclán es casi siempre con resonador, con énfasis. Valle-Inclán es el único miembro de la generación del 98 en evidente crecimiento. Unamuno y Baroja se mantienen, o tiene Baroja alguna tendencia a aumentar. Benavente ha caído a una sima sin fondo".

Lo que tiene muy claro Dámaso Alonso es que, por desgracia, "en esta apreciación colabora mucho un criterio político, si la pasión puede llamarse alguna vez criterio". Pero no quiere entrar él ahora en ese debate, sino que se propone, sencillamente, afirmar dos cosas. Primero, su reconocimiento personal a Azorín, y segundo, el reco-

nocimiento que le debemos todos los españoles.

Empieza confesando Dámaso Alonso, que así como trató con asiduidad y simpatía amistosa a casi todos sus compañeros de generación, en cambio rehuyó en su juventud relacionarse con escritores anteriores a la suya, quizá por miedo a sufrir --así lo interpreta él ahora-- una desilusión. En concreto, con Azorín sólo habló tres o cuatro veces. "Quizá por eso conservo con especial ternura el recuerdo de mi última conversación con él". Tuvo lugar este último encuentro en el Instituto Británico de Madrid. Azorín se le acercó para que le tradujera del inglés una carta que acababa de recibir. La anécdota, aunque interesante porque revela cierta confianza de Azorín hacia Dámaso Alonso, no es muy significativa sin embargo, pues, como reconoce Alonso, sus contactos personales con Azorín fueron pocos y siempre breves. Además --confiesa el autor de Hijos de la ira--, al repasar la bibliografía azoriniana se ha dado cuenta de que muchos libros de Azorín no los conoce ni siquiera de título. Sirva en mi disculpa, dice, que he tenido que dedicar muchas horas de la vida en muchos y muy diversos estudios filológicos. "Y añádase a eso aún unas siete u ocho espasmódicas explosiones poéticas que cuando llegan lo arrasan todo".

Dámaso Alonso sintió un "entusiasmo sin límites" por Azorín hacia el año 1917 y hasta 1921 ó 1922, cuando "me descubría a España con su literatura, con una nueva estética, una nueva técnica, novedosos medios de expresión". Pero después de unos primeros años de lector entusiasta y desordenado hubo de encauzar su vida hacia los trabajos profesionales, las investigaciones concretas y rigurosas, que le han impedido disfrutar de "aquellos ratos deliciosos de lectura libérrima". Para Dámaso, como para los demás jóvenes de su generación, fue La voluntad (de 1902) la obra de Azorín con la que se inicia esa "serie de libros que sacudieron fuertemente mi sensibilidad y la de mis coetáneos". Pero, matiza:

"Creo que la época dedidamente operante de un escritor sobre sus contemporáneos, sobre sus contemporáneos jóvenes, que es lo importante, tiene límites fijables. Para mí es la obra de Azorín entre 1900 hasta entre 1915 y 1920 la que produce una reacción sensible y en cierta medida modificante de mi espíritu. Aun dentro de ese período hay altibajos. Creo que Azorín ha sido siempre un escritor desigual. A veces, y aun sin abandonar los rasgos de su estilo, me es insulso. En otros momentos, no sólo de su juventud sino aun de su extrema ancianidad, me conmueve y con esa alta virtualidad de su arte, me desarraiga de lo inmediato y me sumerge en el ensueño y en el dominio de lo absoluto. A veces Azorín nos presenta en pocas páginas los dos planos, el contingente y el esencial, de un modo tan inmediato que se produciría un choque en el espíritu del lector si el arte exquisito del escritor con extremado virtuosismo no lo excluyera".

Interesante aclaración la que hace Dámaso Alonso, pues no es sólo una peculiaridad personal suya, sino que tal gusto por el Azorín anterior a 1920, y cierto desinterés e incompreensión por el Azorín posterior (autor de un intento de teatro "superrealista" y de unas originales pero difíciles novelas poemáticas), fue lo más frecuente entre sus compañeros de grupo. Con todo, como "nunca la pluma de Azorín dejó su dignidad", aún leyó Dámaso Alonso, muy "agradablemente, *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1929)" [sic; la fecha correcta es 1925].

"¡Cuántas bellezas hay en ellos! He leído estos libros, sí, con gusto, pero no con la delicia, el fervor que años antes había sentido con *La voluntad*, *Antonio Azorín*, *Castilla*, *Lecturas españolas* y seguramente se pueden añadir a esta enumeración cinco o seis títulos más. Son estos libros los que leí con apasionado asombro de adolescente hacia joven, y los que han dejado en mí una huella imborrable".

Pero, ¿dónde están Félix Vargas, Superrealismo, Blanco en azul y Pueblo, las novelas y cuentos de vanguardia muy del gusto todos de los prosistas de la generación del 27, libros escritos y publicados por Azorín en la segunda mitad de la década de los veinte? Sin embargo, no fue este "nuevo" Azorín el que emocionó la juventud de Dámaso Alonso, ni el que --él mismo lo reconoce-- "ha influido en mí en varios sentidos de mi actividad como escritor". Porque, efectivamente (piensa Dámaso Alonso), es po-

sible encontrar en su poesía primera una cierta influencia azoriniana. Así, por ejemplo, en el poema "Volverás a deshora" de Poemas puros. Poemillas de la ciudad (1921), donde sería muy evidente el recuerdo de "Una ciudad y un balcón" de Castilla. Porque para Alonso, lo mismo que para su compañero de grupo Gerardo Diego, "es indudable que a través de la prosa de las páginas de Azorín, yo, lo mismo que sin duda muchos coetáneos míos, había encontrado una profundidad poética". Y no se trata sólo de una sugestión temática o de sensibilidad, sino también técnica. Lo explica Dámaso con su claridad de crítico de la vieja escuela:

"Azorín tras-soñaba la realidad, la trasmutaba con cambios o juegos que en ocasiones se dirían caprichosos [...]. Pero ese tras-sueño otras veces no parecía salir del plano de la más realísima realidad. En muchas ocasiones por mera yuxtaposición, sin argamasa, sin elementos unitivos, por yuxtaposición de elementos seleccionados de la realidad misma. [Esta técnica] yo la he usado en algunas ocasiones en mi poesía juvenil, y como entre los escritores que la practican se encuentra muy abundantemente Azorín, es muy posible que por él o quizá muy principalmente a través de él, me llegara".

De esta técnica puntillista, de pincelada clara y breve, encuentra varios ejemplos Dámaso Alonso en su primer libro de poemas. Así en "Calle de arrabal", donde el resultado no es la mera acumulación de unos elementos seleccionados y yuxtapuestos, sino que, como ocurre en Azorín, se tiene el cuidado de conseguir una unidad de intención y de significado. En este poema procuró Alonso separar cada imagen por medio del verso partido, con lo que cada elemento de la realidad es destacado como algo único y expresivo--, exactamente igual que cuando Azorín usa (y aun abusa) de las pausas a que nos obligan la frecuencia de los signos de puntuación.

Pero hay aún algo más --piensa Dámaso Alonso-- en lo que ha podido influirle Azorín, y es en sus predilecciones y en su actitud como investigador y, sobre todo, como crítico literario. En realidad, observa que él ha escrito bastantes veces de autores y

de libros de los cuales también ha hablado Azorín, un crítico al que compara favorablemente nada menos que con Marcelino Menéndez y Pelayo. En su estudio sobre San Juan de la Cruz, por ejemplo, le han servido a Alonso mucho más las sutiles impresiones de Azorín que las generalidades del polígrafo santanderino. "Están —confiesa Dámaso, aquellas intuiciones de Azorín sobre San Juan de la Cruz— en esas *Páginas escogidas* [de Azorín] de [la editorial] Calleja que yo llevé en el bolsillo durante muchos meses". Y no fue una casualidad, pues lo mismo le ha pasado con la visión azoriniana de Garcilaso o del Lazarillo.

Sin embargo, no todo van a ser elogios para Azorín, pues por ejemplo echa de menos Dámaso Alonso, en lo que él conoce de la obra azoriniana, algo que revele un gusto o un conocimiento del Góngora discutido, el autor de los poemas mayores, es decir, El Polifemo y Las Soledades. Sea como fuere, lo que le parece innegable a Dámaso Alonso es la influencia difusa, pero varia y continuada, de Azorín sobre él.

"Digo sobre mí y es como si dijese sobre mi generación. Porque entre casi todos nosotros, con el constante intercambio amistoso, había una como marea en corrientes variadas, unas veces como polarizada hacia uno de los miembros de la generación, otras hacia otros. Es decir, un vaivén de influjos y re-influjos. Y no me refiero a la técnica expresiva de esos miembros en sus obras personales, sino a la posición, a la reacción ante las obras literarias artísticas antiguas y modernas, lo que nuestro espíritu pedía a la obra de arte. Nótese bien: la generación de 1927, en la que yo participé mucho más como crítico que como poeta, que trajo muchas novedades a la creación y a la interpretación literaria, no rompió con la de 1898 y sus epígonos".

Palabras muy interesantes y significativas para nosotros, que tienen la importancia y el valor además de haber sido escritas por un testigo excepcional de su generación y momento histórico.

NOTAS

(1) Así, por ejemplo, en el prólogo al libro de Maximiano GARCÍA VENERO: Melquíades Álvarez. (Historia de un liberal), Madrid, Editorial Alhambra, 1956, o en el capítulo "La precursora" de su Agenda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959: "Dámaso Alonso ha estudiado la acepción vejatoria de la palabra *lafa*" (pág. 22).

(2) La dedicatoria dice: "Al maestro Azorín, por una deuda muy antigua y muy grande". (Cito por la 5ª edición. Madrid, Gredos, 1971, pág. 47. Hay también alusiones a Azorín en las págs. 80-81.)

(3) "Nuestra deuda a Azorín", en Índice de Artes y Letras, nº 120 (Diciembre de 1958), pág. 11. Otros trabajos de Dámaso sobre Azorín son: "Fragancia de una vida", ABC, 3 de marzo de 1967 y "Reconocimiento a Azorín", en Luis Felipe VIVANCO y Dámaso ALONSO: Azorín (Conferencias pronunciadas en la FUE, los días 26 y 28 de noviembre de 1973), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, págs. 25-45. (El artículo de ABC, publicado con ocasión de la muerte del maestro, es en realidad una refundición del ensayo "Nuestra deuda a Azorín". Este artículo aún volverá a aprovecharlo Dámaso Alonso como final de su conferencia sobre Azorín en la FUE.)

Dámaso Alonso intervino en el Homenaje a Azorín --al que asistió el escritor--, celebrado en Madrid (Instituto de Cultura Hispánica) el 18 de marzo de 1958 y organizado por la revista Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje que dedicaron a Azorín los poetas españoles y de Hispanoamérica. En aquella ocasión leyó seguramente Dámaso Alonso sus bien aprovechadas cuartillas de "Nuestra deuda a Azorín".

V. 1. 4. Manuel Altolaguirre

La de Manuel Altolaguirre es, por fortuna, una figura que no anda tan necesitada de reivindicación como la de otros muchos de los escritores y poetas que han ido apareciendo --y aparecerán, todavía-- a lo largo de este trabajo. Existen ediciones accesibles de su poesía, y pueden consultarse ya numerosos artículos y libros. Últimamente, además, va siendo mejor conocida también su actividad --fundamental-- como editor, uno de los más inteligentes y primorosos de su época. (Recuérdese la revista Litoral, en cuya colección de suplementos aparecieron los primeros libros de versos de Aleixandre, Cernuda, Lorca, Souvirón, Hinojosa, Prados y el mismo Altolaguirre. También estuvieron a su cuidado revistas como Poesía --de 1930--, Héroe --1932-- y Caba-llo verde para la poesía --de 1935.)

Sobre Altolaguirre son cuatro --por el momento-- los artículos de Azorín que hemos localizado (1). Pero adelantemos ya que no sólo le llamó la atención como poeta, sino también --aunque era cosa de esperar, tratándose de Azorín-- como impresor, además de editor y antólogo de la poesía romántica española (una de las preferidas por Azorín).

El trabajo más temprano (y, probablemente, también el mejor) de Azorín sobre el poeta malagueño, se trata más bien de un conjunto de impresiones acerca de aquellos jóvenes poetas (Guillén, Salinas, Alberti y Altolaguirre) que formaban ya --siempre, claro está, según Azorín--, un grupo aparte, superior y distinto de todos los que escribían poesía, en España, hacia 1930. Muy inteligente se muestra nuestro escritor al notar esa distinción y superioridad, viendo en ellos no sólo a los mejores poetas, sino a los más afines entre sí. Eran, por cierto, los poetas jóvenes que a él personalmente más le gustaban, y con los que compartía unas mismas preocupaciones e inquietudes --desde luego no sólo literarias, también políticas.

Porque hay poetas --pensaba Azorín-- cuya lectura sea comparable a paladear un licor exquisito o un champaña excelente. Pero la poesía de Jorge Guillén, de Pedro Salinas, de Manuel Altolaguirre, sólo puede compararse con el agua (una comparación que, viniendo de Azorín, debemos entender sólo como el mayor de los cumplidos). Sin embargo, el origen de cada uno de estos poetas es diverso, como diverso es el modo y origen de las aguas:

"¡*Gran cosa es el agua!*, dijo un poeta griego, Píndaro. Diversidad de aguas: agua de un regato que baja de la cumbre; agua que se hace espuma entre las peñas; agua límpida, transparente. Agua de un ancho y claro río. Agua que ha descendido del cielo y ha sido recogida en un hondo y moruno aljibe; durante algún tiempo ha estado en reposo; se han tirado al aljibe unas espuelas de cal, para que todos los gérmenes orgánicos perezcan; ahora el agua es fina y límpida. Agua de una fontana que brota en lo hondo de una cañada; agua que va saliendo lentamente y con un leve murmullo; a la par de este rítmico son, el susurro de un cañar que cerca la fuente. Y luego, otras aguas de otros ríos, de otros regatos, de otros aljibes. Aguas diversas, según sea diversa la tierra por donde pasan. Pero todas --las limpias y potables--, todas que nos incitan a beber en el vaso del cristal luciente, a los que, como el poeta griego, como Píndaro, amamos el agua. Y esta impresión de agua límpida en vidrios claros es la que sentimos al tener entre las manos los dos cuadernos de poesía que ha publicado un poeta, Manuel Altolaguirre" (*Años cercanos*, pág. 167).

Aguas limpias y puras, son los versos de estos poetas; pero todas con su calidad distinta, su mayor o menor delgadez: perfectamente reconocibles.

Excelente impresión han causado a Azorín los dos cuadernitos publicados por Altolaguirre. Le han sugestionado lo primero, antes de nada (y era algo muy importante para él), como objeto físico, por su belleza, sobriedad y elegancia --tipos claros, Bodoni, en papel de hilo; las cubiertas, de color "una de verde heno y otra de amaranto". Y así puede imaginarse Azorín que le están ofreciendo, "sobre dos bandejas de laca, de lucidora laca, una verde y otra amaranto", dos vasos --uno en cada bandeja-- con "agua transparente y delgadísima". Dos primorosos cuadernos, en los que, además, ha tenido el buen gusto Altolaguirre de publicar una poesía de San Juan de la Cruz y otra

de Fray Luis de León. Poetas a los que Azorín califica de "precursores". Precursores de los novísimos Guillén, Salinas y Altolaquirre. Lo que es importante para el elogio de estos poetas jóvenes, y más cuando sabemos que se tratan, justamente, esos religiosos, de los dos poetas clásicos predilectos de Azorín. En el segundo cuaderno, figuran sólo poemas de los tres amigos. Y la lectura y relectura de estos libritos, la contemplación de tan exquisito regalo, no ha podido por menos de encantar a Azorín, quien exclama, con entusiasmo y agradecimiento: "¡Gran cosa es el agua! ¡Exquisita cosa es la nueva poesía lírica de España!". Y luego, intenta una breve pero exacta, sugestiva caracterización de cada uno de los tres poetas.

Con Guillén, escribe Azorín, "nos hallamos en una región de profunda serenidad. Cumbre de montaña; aire sutil; luz finísima. Y una afilada frialdad de inteligencia. Intelectualización honda de la poesía. Jorge Guillén es la impersonalidad que se hace en la lírica planos, líneas, reflejos y superficies" (Años cercanos, pág. 168). Aquí está, en efecto, en unas leves, rápidas pinceladas, de cuerpo entero Jorge Guillén (el Guillén del primer Cántico, claro, el único que podía conocer entonces Azorín). Ni qué decir tiene que sólo habiendo leído con un gran cuidado y simpatía al poeta de Valladolid puede haberse llegado a sintetizar de manera tan exacta su no siempre fácil --aunque tan bella-- poesía).

No menos acertado está Azorín en su comentario de Pedro Salinas, en quien nota una diferencia importante respecto de Guillén --aun haciendo, en esencia, ambos lo mismo:

"Avancemos un poco; pasemos a otro poeta; cojamos en la bandeja verde otro vaso de agua. Pedro Salinas nos brinda con su estro. La serenidad de Jorge Guillén se mezcla aquí con un estremecimiento de patetismo; las cosas, tan inmóviles antes, sin dejar de ser intelectuales, comienzan a vibrar. Todo es claro y translúcido; pero sentimos, hasta el fondo de nuestro ser, que un como movimiento sísmico --levísimo-- agita este mundo poético en que hemos entrado" (Ibidem, pág. 168).

Y, finalmente, con perfecta lógica, llega Azorín al más joven y, en su opinión, más apasionado --menos intelectual, también-- de los tres poetas:

"Demos otro paso de avance. Manuel Altolaguirre; el colector de las poesías de los actuales y de los precursores.

El leve estremecimiento de Salinas se convierte de pronto en una trepidación trágica. Toda la melancolía de una tierra, de *la bien pareciente* Andalucía --la bien pareciente, que dijo Juan de Mena--; toda la melancolía trágica de su música y de los bellos ojos de sus mujeres, aquí está, en la poesía de Manuel Altolaguirre. De la frialdad elegante e insuperable de Jorge Guillén hemos pasado, a través del estremecimiento de Pedro Salinas, al drama de Manuel Altolaguirre" (*Ibidem*, págs. 168-169).

Y copia luego Azorín unos versos de Altolaguirre, que glosa muy bellamente:

*"Mi soledad consciente
mira las hermosuras
inútiles del mundo.
Lo bello y el dolor
es de las almas solas.*

Las almas solas; las almas solitarias, silenciosas. Y en torno de esas sensibilidades, de esos espíritus, de esas almas, todo lo bello y lo mundano. Sentir como un alejamiento profundo de todo lo que los humanos aprecian más; recogerse sobre sí mismo; saber que desde este apartamiento se está más cerca del puro y etéreo ideal. Hermosuras inútiles: la elegancia, la fuerza, los atavíos, las joyas; todo, en fin, lo que estima el mundo, desdeñarlo en silencio y con suavidad. Tener, no la soledad agresiva; no el gesto instintivo de hostilidad. Con plena consciencia; con plena reflexión, apartar de sí delicadamente todo esto que los hombres ansían" (*Ibidem*, pág. 169).

Altolaguirre, cuidadoso, exquisito impresor, pero sobre todo fino poeta, ha sabido reunir en una carpeta de poesías, cosas tan varias aunque afines entre sí y tan distintas a las que, por desgracia, aprecia el común de las gentes, como la elevación mística de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León, "la pureza serena de Jorge Guillén, la pasión tenue de Pedro Salinas y el dramatismo desdeñoso de Manuel Altolaguirre" (pág.169). Y no deja tampoco de preguntarse Azorín, plenamente consciente de la unidad del grupo: "¿Y los relámpagos espléndidos de Rafael Alberti? ¿Los relámpagos

que, en la noche, desde una ventana nosotros, nos hacen ver una campiña que no conocíamos? En otro cuaderno vendrán seguramente" (págs. 169-170). Y concluye el artículo volviendo a la bella imagen con que lo había empezado: "Agua, cristalina agua; el agua que amaba Píndaro, en vasos limpios, sobre bandejas de laca amaranto y verde".

Otro trabajo importante, por lo que se refiere a Altolaguirre, es el "Índice de libros nuevos españoles", publicado en La Prensa el 22 de mayo de 1932. Importante --decimos-- para el malagueño, porque a él está dedicada más de la mitad del trabajo (en el resto del "Índice" reseñaba Azorín cosas tan distintas como un libro, El sentido clínico, del Dr. Rodríguez Portillo, un Diccionario tecnológico hispano-americano, por Pelayo Vizuite y, para terminar, unos cuentos para niños de Antonio Robles). Pero lo mejor y más interesante de este artículo es precisamente lo que escribe Azorín sobre las Soledades juntas, de Manuel Altolaguirre (en una edición de trabajos críticos de Azorín, podría muy bien separarse del conjunto y tener valor por sí mismo --de hecho, dedica ahora más espacio aquí a los versos de Altolaguirre que en el artículo anterior).

Por supuesto que, además de como poeta, se refiere de nuevo Azorín a Altolaguirre como impresor. Estaba --eso parece-- bien informado Martínez Ruiz de la vida de Altolaguirre, bien porque pudo haberlo tratado personalmente, bien porque sabía de él a través de amigos comunes o, quizá, sin más complicaciones, porque le interesaba todo cuanto sucedía en el mundillo literario y, más en concreto, lo referido a los poetas y escritores jóvenes. En realidad, es posible que estimara a Altolaguirre no tanto por escribir versos como por parecerle un joven ejemplar y valiente, admirando en él a un magnífico conocedor de su oficio --el de impresor--, ya que componía con sus propias manos sus libros y los de sus amigos. Así, escribe Azorín:

"Manuel Altolaguirre es un joven atento, afable, cortés; vivía en Málaga; de Málaga vino a Madrid; en Madrid estuvo unos días; luego se trasladó a París. Encanta la modestia y la afabilidad de Manuel Altolaguirre; los poetas suelen no hacer caso de la indumentaria; Manuel Altolaguirre es poeta y viste de un modo correcto. Pero lo importante es que Altolaguirre tenía una imprenta en Málaga; entendámonos: no es que fuera propietario de un establecimiento tipográfico. Tampoco esto está claro: digamos con entera claridad que Manuel Altolaguirre poseía una prensita de mano y una caja con caracteres tipográficos. ¿Y para qué quería Manuel Altolaguirre esa imprentita? No hubiera hecho Ruskin la pregunta; esa imprentita la quería Manuel Altolaguirre para imprimir sus versos. Como Ruskin quería que el hombre tejiera con sus propias manos el paño del traje que había de vestir, Altolaguirre componía sus versos y luego los imprimía él mismo. Y resultaba una impresión primorosa".

Sí, le era simpático a Azorín Manuel Altolaguirre, pero porque además de impresor, es un poeta que tiene el cuidado de que el contenido espiritual de un libro escrito por él se corresponda perfectamente con la presencia física del mismo. Desde luego pensaba, sabía Azorín que en la sensación de belleza que podamos tener al leer un poema, tienen una parte importante, y aun fundamental, la calidad del papel, el juego de los blancos y negros, los márgenes, el cuadro de caja, la finura y pulcritud de los tipos. Todo eso es, para Azorín (lo que explica quizá su antipatía por ciertos experimentos caligramáticos), una sola y misma cosa. Todo debe ayudar y contribuir a la emoción estética.

"Los versos de Manuel Altolaguirre eran bonitos y además estaban impresos con una sencillez, con una sobriedad, con una elegancia que hubieran encantado a los grandes impresores clásicos: un Plantino, un Bodoni o un Ibarra. Con la imprentita, Altolaguirre se fue a París. [...] Los admiradores del poeta recibimos en Madrid un primoroso cuaderno impreso por las manos de Manuel Altolaguirre. Para que se vea la modestia y la cordialidad de Altolaguirre: en el mismo cuaderno en que él publicaba sus versos publicaba también los de otros poetas, tanto clásicos, como actuales; es decir, que la envidia y la rivalidad no entraban en el corazón de este hombre tan bueno y tan cortés".

Insiste pues Azorín, como vemos, en la bondad personal de Manuel Altolaguirre, en la sencillez y elegancia de sus libros. Sin embargo, por ahora sólo ha dicho de sus versos que le parecen "bonitos", lo que no parece evidenciar un entusiasmo exce-

sivo. Sin embargo, pronto veremos que sí le parecen algo más a Azorín, aparte de bonitos y correctos, los versos de Altolaguirre. Al menos los de su nuevo libro Soledades juntas, que, según afirma Martínez Ruiz, son unos versos "modernos, delicados y originales". Por supuesto, acaba recomendando su lectura, porque, en efecto, "vale la pena de que quien ame la poesía lea este libro". Pero no se vaya a creer que ha podido influir también ahora en el escritor la feliz circunstancia de que ha sido siempre Altolaguirre el impresor de sus propios libros, porque la verdad --lamenta Azorín-- es que "este libro de Altolaguirre ha sido para nosotros un desencanto. En efecto, las manos del poeta no han compuesto estas páginas, ni las han tirado luego". Y claro es que le sorprende esto un poco a Azorín, porque, ¿qué mayor gusto puede tener un poeta, un escritor, que el de poder imprimir sus propios libros? Y se pregunta entonces: "¿Qué le pasa a Manuel Altolaguirre? ¿En dónde está su prensita de mano? ¿Es que en Madrid no se puede hacer lo que al lado del azul Mediterráneo, o en la luminosa Lutecia? ¿Volverá el poeta a mover su prensita de mano?". Y al fin, una vez expuesta esa preocupación, inicia nuestro escritor su particular reseña de Soledades juntas, comentario en el que, una vez más, el lirismo sustituye a cualquier intento riguroso de análisis. Pero no debemos olvidar que Azorín es ante todo un poeta, y con sus artículos no quería obligarse a otra cosa que a despertar --y es bastante-- el interés y gusto por la lectura. Muchas veces, por cierto, le sirve el libro comentado como una apoyatura o falsilla para su propia creación literaria. Imposible, por lo tanto, separar, discriminar con rigor en muchos de estos trabajos, creación y crítica, objetividad y subjetividad.

"El nuevo libro de Altolaguirre se titula *Soledades juntas*; el título es sugeridor; con el volumen entre las manos hemos sentido, sólo por el título, una porción de cosas.

Soledades juntas: no sólo la soledad en abstracto; sino que también muchas soledades prácticas y concretas. No sólo lo que importa y da gusto es estar solo, sin que nos visite nadie, sino que hemos de tener juntas otras soledades. Hemos de fruir

de la soledad del silencio, o sea, que ha de haber un gran silencio en nuestro retraimiento; hemos de tener también la soledad del aire, es decir, que el aire que respiremos sea el aire puro, fino, sutil, de la montaña o de extensas praderías. Hemos de querer también la soledad de la luz; o sea, que cuando nos levantemos y abramos la ventana contemplemos un cielo límpido y radiante; [...] Y hemos de gozar, finalmente, de la soledad del agua; que el agua que bebamos no sea la que surte por un niquelado grifo en la ciudad, sino la que baja de peña en peña, sobre duro lecho de piedra, o la que brota de una susurrante fuentecica en un rincón de la montaña. ¿Son todas estas soledades juntas las que pide el poeta? ¿Son estas soledades las que ansía el joven atento, cordial, afable, que ha sufrido la amargura de verse privado de su amada prensita de mano? En todo caso, estas soledades son las que anhela el autor de las presentes líneas; pero hay que seguir en la gran ciudad; es preciso estar dándole a la máquina de escribir, en tanto que se percibe el incesante rumor de los automóviles que pasan y que el teléfono nos fastidia con su repiqueteo [...]. Nos consolamos leyendo el bello libro de Manuel Altolaguirre; los versos del poeta son modernos, delicados y originales. Vale la pena de que quien ame la poesía lea este libro".

Muy bella y profunda página en verdad, ésta de Azorín, pero, carente casi por completo de interés crítico, hemos de limitarnos a constatar que le gustaba mucho, efectivamente, a Azorín (en apariencia, al menos) la poesía de Altolaguirre, una poesía en la que advierte las para él siempre buenas cualidades de intimismo y sencillez, de pureza y transparencia.

Mucho menos importantes aún para nosotros, aunque, por supuesto, no dejen de tener un cierto interés, son los dos siguientes artículos en que menciona Azorín a Altolaguirre. En el primero de ellos, aparecido el 23 de abril de 1933, da sintética noticia de la publicación de dos nuevos libros de poesía: Espadas como labios, de Vicente Aleixandre, y las Canciones de mar y tierra, de Concha Méndez, además de tres nuevos cuadernos de Héroe, la "publicación que hace otro fino y sutil poeta". Por desgracia, no dedica ni una sola línea Azorín a comentar el libro de Aleixandre (única mención que hace al poeta, en estos años). Sin embargo, sí nos dice que en Héroe "se ven algunas poesías de varios ingenios y tal cual semblanza, escrita con primor y delicadeza, por uno de los más altos poetas de España, Juan R. Jiménez. Las semblanzas son de vates dilectos al autor y prestigiosos en España". Y elogia, específicamente, Azorín:

"No hay que decir que todos los libros que hemos citado merecen la atención de los lectores que se preocupan de poesía. El cuaderno *Héroe*, como todas las publicaciones de Altolaguirre, será sin duda consultado por los historiadores de la literatura española que deseen, en lo futuro, formarse una idea de lo que la poesía era en estos tiempos".

Y ni una palabra más sobre Altolaguirre, Aleixandre o Concha Méndez, en este trabajo. Sin embargo, hace a continuación unas reflexiones muy interesantes Azorín acerca del momento actual (1933) en la poesía española. Reflexiones que, en rigor, no es éste el sitio idóneo para comentar, pero que trataremos ahora por una elemental cuestión de orden práctico.

La poesía española, viene a decir Azorín, se encuentra en un momento crítico, de transición. Los poetas --pero no sólo los poetas; los escritores todos, en general-- andan desorientados. Y es que "el período de las audaces innovaciones ha terminado hace algún tiempo; nos hallamos ya en ese lapso en que, habiendo concluido las normas --si eran regulares normas-- de una estética, todavía no ha nacido otra. No es que no haya nacido otra; es que no nos atrevemos, un poco avergonzados, un tanto humillados, a volver a lo antiguo. Y lo antiguo nos llama; es decir, nos llama aquello que en lo antiguo era eterno, imperecedero".

(Nótese, una vez más, el clasicismo esencial de Azorín, actitud que le prevenía y mantenía alerta frente al papanatismo --un tanto exagerado-- con que habían sido recibidas por parte de muchos, dentro y fuera de España, las novedades artísticas y literarias que siguieron a la primera guerra mundial.)

"Habíamos olvidado --y entremos en ejemplos prácticos-- a Hugo, a Vigny, a Verlaine, a otros poetas dilectos antes; no queríamos acordarnos de lo que estos supremos artistas hicieron; nosotros íbamos a hacer otra cosa; necesitábamos renovar

el campo en que la poesía se había movido. Nuestras ansias de innovación eran plausibles. Siempre, en todos los momentos de la historia, la innovación ha sido precisa; sin ella mueren las artes. Renovamos en poesía; prescindimos, en el torbellino de las audacias estéticas que siguieron a la guerra, de todo lo que anteriormente se había hecho. Nos seguía el público encantado, ansioso de novedades. Nuestros esfuerzos en pro de una poesía nueva nos llevaban, sin duda, a extremos un poco raros, extravagantes quizás. Pero no importaba; lo esencial era que la poesía saliera de las normas angostas, mortales, en que estaba encerrada".

Comprende Azorín que el momento vanguardista ha sido provechoso y muy estimulante, que era, en fin, necesario y ha supuesto, por tanto, una verdadera revolución en el panorama de las letras. Sin embargo, dice Azorín, falta una cosa: "Falta que recapitulemos, que meditemos y que veamos, con toda serenidad, lo que es aprovechable entre lo mucho que se ha innovado". Quedaba, pues, tener el suficiente valor y espíritu crítico, la sinceridad necesaria para tomar lo bueno y prescindir de lo malo. Pero, claro, se corre todavía el riesgo de ser tachados de "anacrónicos" y de "reaccionarios" (los términos son de Azorín): "Y nosotros, que no hemos retrocedido ante ninguna innovación, ¿cómo vamos a presentarnos ahora haciendo, aunque no sea más que en una mínima parte, lo que los antiguos, un Hugo, un Verlaine, hacían?". A pesar de todo, concluye con unas palabras animosas, casi optimistas, Azorín: "Los poetas --que tienen ingenio sutil-- verán cómo salen del atasco".

Por último, comenta nuestro escritor, el 6 de mayo de 1934, una Antología de la poesía romántica española que había preparado Manuel Altolaguirre. En realidad, parece que no le agradó demasiado la selección del poeta malagueño, pues aunque conocía perfectamente Azorín los problemas que lleva consigo cualquier antología, no acertaba a entender cómo venían aquí poetas como Arjona, Arriaza y Gallardo o como Cabanyes, Bartrina y Carolina Coronado. Ésta última, todavía puede ser excusada su presencia, pero los otros --siempre según Azorín-- en ningún modo eran románticos, y alguno ni siquiera poeta, romántico o no. Sobre todo le indignaron, más que le sorpren-

dieron, a Azorín, las ausencias de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de Salvador Bermúdez de Castro, de Querol y de Augusto Ferrán, el fino y delicado poeta, amigo de Bécquer.

Razona Azorín que no sólo era interesante hacer una antología de los poetas grandes e importantes, sino que hubiera sido curioso seleccionar también a otros poetas menores o desconocidos. Azorín hubiese pues concebido esta antología "a la manera de un corte geológico. Si el lector recuerda lo que en las obras de geología son las secciones de un terreno, tendrá idea de nuestro proyecto. De arriba abajo, hubiéramos [...] mostrado lo que en una época determinada ha sido la poesía". Y termina el artículo diciendo: "Manuel Altolaguirre nos dirá que en una colección para vulgarizar el romanticismo, una colección popular, no se podía hacer eso; y tendrá razón. En resumen, la *Antología de la poesía romántica española*, formada por un poeta sutil, un poeta inconexo, un poeta de la inconexión aparente --y conexión profunda--, Manuel Altolaguirre, es interesante, ya que no completa y puramente romántica".

Pero conviene explicar ahora, para penetrar perfectamente en el sentido de estas palabras, qué entiende Azorín por un "poeta inconexo".

Distinguía Azorín, en la evolución de la poesía contemporánea, tres tipos de básicos de poeta: el poeta romántico, el poeta simbolista y el poeta inconexo. El primero y el segundo no requieren ninguna explicación. Ahora bien, el tipo tercero, es decir, el poeta inconexo es, según Azorín:

"Un poeta que tiene su Evangelio en un poema abstruso, que se titula *La Joven Parca*. No reparamos en que todas las parcas, las tres parcas, son jóvenes [...]. Pero la generalidad de los poetas inconexos --y no encontramos otro nombre más apropiado para designarlos--; la generalidad de los poetas inconexos no se para a meditar en tal redundancia. Todas las parcas son jovencitas. Y pudiéramos decir que son bellas. Y los poetas inconexos, cual las parcas, son también mozos. No concebimos un poeta de la inconexión --aparente inconexión-- que no sea mozo. Dificilmente nos imaginamos un viejo, un hombre caduco, escribiendo, imaginando, urdiendo, uno de estos

poemas en que las cosas, las sensaciones y las ideas danzan una bella y agitada zarabanda. Los viejos [ahora está Azorín refiriéndose a sí mismo (en 1934 nuestro escritor tenía ya 61 años, frente a los 28 de Altolaguirre)] van, si tienen inteligencia, al fondo de las cosas. No mariposean sobre ellas; no urden difíciles y arduos conciertos de cosas. Sin querer, o queriendo, si su visión del mundo es exacta, si a lo largo de su peregrinación por el mundo han recogido experiencia, calan de una vez la hondura de las cosas. Y con cuatro palabras sencillas, cordiales, llanas, claras, nos dan un resumen de todo lo que en el mundo han visto".

Sabe Azorín que es difícil hacer una antología. Que, además de difícil, es cosa con un grave problema añadido, pues queda siempre fuera de la selección lo más importante: el ambiente, la vida que envuelve, explica y da sentido, en definitiva, a la labor de un poeta:

"Toda obra es producto de una atmósfera especial. Es producida por un ambiente particularísimo, y a su vez ese ambiente produce otro. Uno es el aire sutil que, circulando por la época en que el artista se mueve, determina la creación de esa obra, y otro es el aire que la propia obra mueve y suscita. ¿Y cómo todo eso lo vamos a captar en una colección de poesías o trozos de prosa? ¿Cómo el inefable aire que circuye la obra poética podrá ser aprisionado en las páginas de una crestomatía?"

Conoce perfectamente Azorín que poemas, novelas, obras de teatro que, a lo pronto, quizá no podemos entender o no nos satisfacen, alcanzan su plenitud de sentido situados en un ambiente propio y original, dentro del estilo o manera que da tono a la época en que aparecieron. Pero, precisamente, éso es lo que quedará siempre fuera de las antologías. Azorín se da pues perfecta cuenta del carácter histórico de la obra literaria, situándose así frente a quienes sostienen la validez universal del arte. Claro que él no lo dirá tan clara y expresamente, pero por fuerza tenía que estar más sensibilizado hacia estos problemas en unos años --los de la tercera década del siglo-- en que, luego de haber sido cuestionada (y aún negada) radical, violentamente, toda la producción artística y literaria anterior, se habían intentado las más atrevidas innovaciones --unas novedades que, dicho sea de paso, a los cuatro o cinco años, eran ape-

nas consideradas ya como algo extravagante y pasado de moda, válidas en su momento pero por esencia, y en algunos casos hasta por definición, efímeras.

Era ésta una época literaria en la que, al igual que en el Romanticismo español (con el que, por cierto, la compara Azorín frecuentemente), no llegaron a producirse, a juicio del escritor, obras de primera magnitud, aunque muchas de ellas se explicaban y llenaban de sentido situadas en un contexto adecuado.

Pasa luego a referirse Azorín al sonido, el ritmo y la cadencia particulares que, dentro de un movimiento o época, singularizan la prosa o el verso de cada autor. Y es ahora cuando confiesa Azorín (pero ya lo sospechábamos) que le es mucho más fácil notar el ritmo, el acento personal de un prosista, que de un poeta. Añadiendo que eso es algo "que no aceptarán los que creen que la poesía es superior a la prosa". Sea como fuere, pensaba Azorín que los poetas se encuentran más profundamente inmersos en el tono general de su momento literario, resultando por ese motivo más impersonales e intercambiables --cosa que, claro está, les obliga a un esfuerzo mucho mayor para encontrar una voz personal y distinta, que destaque entre el conjunto de los demás poetas.

"Es más fácil percibir, a las dos páginas de lectura, el son particular de un prosista que el de un poeta; por nuestra mente desfilan docenas y docenas de versos. Y no llegamos todavía a captar el son particular de un poeta. Es preciso que la lectura sea muy copiosa, muy continuada, para que ese ritmo especial --que no es el ritmo del verso-- entre en nuestra sensibilidad. Y si el poeta no es un poeta romántico, ni un poeta simbolista, entonces la dificultad es mayor. Hemos hablado antes de la poesía inconexa; suponemos que el lector apasionado de poesía no habrá tomado a mal la calificación; no sabemos de otro vocablo que más apropiadamente defina esta modalidad poética. Inconexión hay en tal poesía; inconexión en la apariencia; pero conexión y ligamen profundo en sus entrañas. Y esa inconexión aparente, superficial, es lo que hace que el lector, el amante de poesía, luche más y tabaje con más ahínco para encontrar la médula de la nueva y original poesía. Poesía inconexa en la apariencia; pero poesía profundamente lógica y compacta".

Se trata, por tanto, la nueva poesía de una poesía difícil pero coherente en el

fondo, porque responde de modo exacto a las inquietudes de este momento histórico. Más difícil es adivinar cómo acertarán a resolver los antólogos y críticos de mañana la separación de los valores auténticos, es decir, las voces personales, de esas otras voces de los poetas medianos, aunque interesantes. Los cuales, en cualquier caso, pueden servir, como aquellos románticos de segunda y de tercera fila, para dibujar mejor el ambiente de una época, las inquietudes de un momento histórico y literario.

NOTAS

(1) Los artículos de Azorín son: "Altolaquirre", ABC, 15 de agosto de 1930 [en Años cercanos, págs. 167-170]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 22 de mayo de 1932 [sobre Soledades juntas. No recogido en volumen]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 23 de abril de 1933 [comenta Azorín algunos cuadernos de Héroe. Tampoco recogido posteriormente], y por último, "La poesía romántica española", La Prensa, 6 de mayo de 1934 [sobre una Antología de la poesía romántica española preparada por Altolaquirre; puede verse en Ultramarinos].

V. 1. 5. Gerardo Diego

"A Gerardo Diego, poeta del ensueño", ha dedicado Azorín una de sus mejores y más originales novelas: La isla sin aurora (Barcelona, Destino, 1944). No conocemos sin embargo ningún artículo extenso, específico de Azorín sobre el poeta santanderino, aunque sí quiso hacer unas líneas, una "breve noticia laudatoria", el escritor, con ocasión de la hoy fundamental, pero entonces muy discutida, antología Poesía española. 1915-1931 (Madrid, Signo, 1932), que había preparado Gerardo Diego (1).

La antología de Diego le parece excelente a Azorín, quien no escatima elogios para el colector: "Gerardo Diego, que es poeta y también fino y sutil lírico, ha puesto en la tarea un amor, un fervor, una escrupulosidad, que cuantos amamos la poesía y los trabajos de erudición debemos agradecerle". Para Azorín, uno de los méritos de esta antología es haber acertado en la selección de los mejores y más significativos poetas españoles de su tiempo, tanto jóvenes como mayores (2). Ninguno de los poetas que en ella aparecen --declara Martínez Ruiz-- podía faltar:

"Todos los poetas que figuran en el simpático acervo eran dignos de figurar en la colección; Gerardo Diego ha tenido tino y discreción para elegir los líricos que, en forma de florido ramillete, habían de pasar a la posteridad. Pasar a la posteridad, porque, si cada uno de estos poetas tiene su obra propia y considerable, es cierto también que la mayoría de los lectores no es en esos libros donde ha de hacer el conocimiento de estos poetas, sino en el bello resumen que Gerardo Diego les ofrece".

Era, en efecto, muy consciente Azorín del valor, la utilidad y el interés (desde luego, también de la intención) de esta antología. Y no dice, no quiere decir el escritor, si alguno de los poetas que viene en la antología no era digno, a su juicio, de figurar en ella, pero por fuerza tenía que advertir la omisión de algunos nombres importantes. De hecho, hubo una polémica por parte de algunos críticos (Miguel Pérez Ferrero y César González-Ruano, entre otros), lamentando que varios poetas de interés habían queda-

do fuera de la misma (3). A ello está aludiendo, sin duda, conciliador como siempre Azorín, cuando escribe:

"Es muy difícil el formar una antología; Gerardo Diego, culto y elegante, erudito y discreto, debe saberlo prácticamente a estas horas. Hay en la formación de una antología casi un problema de política; un problema pasional y ardiente. Esto, además del problema estético. El problema político atrae siempre al formador de la antología una porción de animadversiones, de hostilidades y de rencores. ¿Por qué no se ha incluido en la colección a tal poeta y se ha hecho figurar a tal otro? ¿Por qué del poeta que se ha hecho figurar se ha insertado tal poesía y no tal otra? Se necesita el tacto y la sutileza de un gran político, de un gran diplomático, para salir con bien del empeño de formar una antología".

Entre los reparos que se hicieron entonces a la antología de Diego, fue uno de los más importantes cuestionar la inclusión de Miguel de Unamuno, pues --se argumentaba-- lo mejor de su obra como poeta queda fuera de los límites cronológicos establecidos (1915-1931). Azorín, admirador y amigo antiguo de Unamuno, apoya lógicamente la actitud de Diego, y justifica la inclusión, además de por el valor intrínseco de la poesía del catedrático de Salamanca, por la --a su juicio-- fundamental influencia del bilbaíno, como novelista y como pensador, además de poeta, en los jóvenes escritores españoles, ya que, para Azorín, "si bien en la gestación de la actual lírica han intervenido muchos factores, algunos de ellos extranjeros --por no decir casi todos--, cierto es también que Miguel de Unamuno, con su pensar sentido y profundo, con su original sentido del mundo y de la vida, ha marcado en la sensibilidad moderna española una honda huella. Huella que se percibe, más que en la prosa, en la poesía lírica".

Fuera de esta breve nota, no hemos encontrado ninguna otra referencia importante de Azorín a Gerardo Diego. Sin embargo, consta que se trataron y fueron bastante amigos --sobre todo tras la guerra civil. Fue una amistad de la que ha dado repetido testimonio, y siempre con orgullo, el poeta santanderino.

Por ejemplo, ha escrito Diego sobre Azorín y una de sus aficiones comunes: los

toros ("Verónicas de Azorín", ABC, 18 de febrero de 1965 y "Azorín, aficionado", Arriba, 31 de marzo de 1975). También le ha llamado la atención a Gerardo Diego la pasión de senectud del escritor: el cine ("La prisa y el tiempo", Los domingos de ABC, 3 de junio de 1973). Artículos sin embargo más importantes para nosotros son, por ejemplo, los titulados "Azorín, poeta" (ABC, 16 de febrero de 1949) y "Monóvar y Azorín" (ABC, 7 de septiembre de 1966) (4).

En diciembre de 1953, con ocasión del homenaje tributado por el Instituto Francés de Madrid a Azorín en su ochenta cumpleaños, Gerardo Diego, en representación de la Real Academia de la Lengua Española, leyó unas emocionadas palabras (5). El 18 de marzo de 1958, participa también Gerardo Diego en el Homenaje a Azorín de los poetas de España e Hispanoamérica en el Instituto de Cultura Hispánica --homenaje organizado por la revista Cuadernos Hispanoamericanos. Y, por fin, en 1973, con motivo del centenario del escritor, publica Diego un artículo importante y de extensión apreciable: "El novelar de Azorín" (La Estafeta Literaria, nº 517, 1 de junio de 1973).

Es, sin embargo, desconocida una pequeña aunque interesante polémica entre Azorín y Gerardo Diego, que tuvo lugar en los primeros meses de 1928. En diciembre de 1927 hacían su aparición dos nuevas revistas de poesía: Carmen y Lola, dirigidas ambas por Gerardo Diego (6). En el primer número de Lola, que correspondía al mes de diciembre, encontramos un sutil ataque a Ortega y Gasset, en forma de letrilla burlesca --"El espectorador y la saliva"-- firmada, dice literalmente, por "El Muñoz Seca de la poesía, según Azorín". Se trata de una irónica alusión del propio Gerardo Diego, autor de un verso, "los pájaros cantan sin saliva", que había llamado la atención de Azorín. (El artículo donde Martínez Ruiz alude a Gerardo Diego es el titulado "Otra vez y siempre. Muñoz Seca", publicado en ABC el 1 de septiembre de 1927.) (7)

No quiso entonces decir nada Azorín, aunque Diego aceptaba --parece que no muy divertido-- la definición azoriniana y, con ella como seudónimo, aprovechaba para atacar a uno de los mejores amigos del escritor. Pero en el número 2 (enero de 1928) de Lola, la hermana traviesa de Carmen, escribe con toda claridad Gerardo Diego, criticando la actitud incomprensiva y desdeñosa de la Academia Española ante el centenario de Góngora:

"La Real Academia Española no organizó acto alguno en honor de don Luis, porque el premiar el libro de Artigas fue una mera casualidad de que resultase el mejor biografiado, como pudo serlo Quevedo, Salas Barbadillo o Alonso de Cartagena. Además, un académico, el señor Alemany --Azorín también se declaró enemigo de Góngora-- atemorizó a sus compañeros, indignándose ante la idea de honrar a Góngora, un poeta lascivo".

Esto sí que ya no lo quiso dejar pasar por alto Azorín (es conocida su devoción antigua, aunque parcial, por Góngora), y escribió una carta a Gerardo Diego en la que dejaba (o, al menos, lo intentaba) las cosas claras y en su sitio:

"Sr. D. Gerardo Diego. Mi distinguido amigo:

Todos los divertimentos que usted quiera; todas las gambetas, morisquetas y cuchufletas que a usted le plazcan. Pero juego limpio; la verdad por delante. Y la verdad es que yo ni en la Academia, ni en la calle, ni en mi casa, ni en la del vecino, ni despierto, ni durmiendo, me ha declarado enemigo de Góngora, a quien siempre he elogiado, he admirado, he leído y he releído con fervor y devoción. Y nada más. Con toda cordialidad le saluda. Azorín. Madrid. 9 febrero 1928".

La carta de Azorín la reproduce Diego, contento sin duda de haber hecho reaccionar al escritor, en los números 3-4 de Lola (marzo de 1928), replicando de inmediato al autor de Doña Inés:

"Sr. Azorín. Mi admirado amigo:

Mucho me complace que siga usted siendo siempre un buen amigo de Góngora. Yo por tal le tenía. Pero unos informes, primero indirectos por dos conductos distintos, después directos de un digno miembro de la RAE, me habían asegurado que usted se opusiera a que la Academia celebrara el Centenario. Si fuera preciso, diría el

nombre del académico, y añadiría circunstancias y testigo, que oyó conmigo lo de la indignación del Sr. Alemany y otros detalles. Yo ya sé que no es discreto utilizar tales confidencias, pero el pecado de indiscreción –tan frecuente en periódicos que pasan por muy serios– me parecía perdonable en la indiscreta *Lola*, ansiosa de espiar las verdades sobre Góngora por los resquicios del velo sagrado que nos oculta los concilios inmortales. Disculpe usted, pues, el error –porque tratándose de personas honorables no es posible suponer otra cosa –y justifique mi juego limpio. Le felicita por su noble afición a don Luis, su cordial y respetuoso amigo, G[erardo] D[jiego]".

En fin, que uno y otro, aunque correctos y muy educados, se mantienen fijos en su idea. Y aunque ya no habrá más cartas ni alusiones a Azorín en la revista Lola, debemos hacer sin embargo una precisión, y es que sí se ha ocupado Azorín de Góngora, antes y después del centenario, en diferentes ocasiones. Véanse, por ejemplo, dos trabajos: "Garcilaso y Góngora", en Lecturas españolas (1912) y "Un retrato imaginario", ABC, 28 de mayo de 1925. Todavía en 1929 (11 de agosto) publica Azorín, en la revista Blanco y Negro, "Españoles. Don Luis de Góngora". Lo cual no dificulta para que en 1927, por los motivos que fueran, se hubiese opuesto Azorín a la celebración del Centenario. (Sin embargo, de 1927 es un breve pero precioso artículo de Azorín: "Llegar a Góngora", publicado en el Boletín de la Academia de Bellas Artes de Córdoba.)

Lo cierto es que parecen haber existido algunos celos y malentendidos entre Azorín y el joven catedrático y poeta creacionista. En 1928, con motivo de un viaje de Diego a Buenos Aires, aparece en un periódico una entrevista con el poeta donde se hace una alusión mortificante para Azorín. Y en el número 6 (septiembre-octubre) del suplemento "Antena" de la revista segoviana Manantial, un comentarista anónimo escribe: "¿Qué opina [Gerardo Diego] de Ramón Gómez de la Serna? De Ramón Gómez de la Serna opina que es una de las más altas figuras literarias. Sin embargo, la nueva juventud se aparta de él. ¿Causa? Aquella cena en Pombo en honor de Azorín... y Muñoz Seca. Un fracaso. Un banquete al que no fue casi nadie, tres o cuatro personas.

Pero esta actitud de Ramón hacia Azorín, le ha captado el despego de los mejores".

Tan interesante afirmación, tomada por "Antena" de una entrevista con Gerardo Diego en el diario Crítica de Buenos Aires, el 27 de julio de 1928, fue matizada (corroborada más bien) en seguida por el poeta, quien, en el siguiente número de la revista Manantial, escribe:

"En la "Antena" de *Manantial* (VI-1928) se me pregunta si estaré conforme con los siete puntos de mis afirmaciones al diario *Crítica* de Buenos Aires, tal como el cazanotas los resume y expone. Pues bien [...] diré que no estoy conforme. [...] Punto 5º. Reproduzco: "Ramón Gómez de la Serna es ya figura consagrada, que casi nadie discute. Él es probablemente, en cierto aspecto de la prosa, nuestra más alta figura literaria. Si yo no le llamé a colaborar en *Carmen*, es porque quise hacer exclusivamente una revista de poetas. No obstante, les diré que en los últimos tiempos, la juventud, la nueva juventud ha empezado a apartarse de Ramón. Verán ustedes la causa: a raíz de haber colaborado Azorín con Muñoz Seca (8), y luego de algunas ingratas actitudes del autor de *Los Pueblos*, Ramón Gómez de la Serna le organizó un homenaje en su café de Pombo, el cual constituyó el más completo fracaso. Fue un banquete a quien no fue casi nadie, tres o cuatro personas. Pero esta actitud de Ramón homenajear a Azorín, le ha captado el desapego de los mejores".

Nada de esto hubiera yo contado si hubiera supuesto que iba a salir en *Crítica*. Por otra parte, mis palabras están aquí algo peor entendidas. Bien claro digo que Ramón me parece uno de nuestros primeros escritores, tal vez el primero. Por Azorín siento el profundo respeto que merece su obra. Pero no fue sólo a mí; fue a casi todos los jóvenes escritores de significación a quienes pareció tan inoportuna la convocatoria de Ramón a la juventud para que acudiese a Pombo, que de esos jóvenes que pueden representar dignamente nuestras letras, asistirían a lo sumo tres o cuatro. Esto es lo que quise decir --lo que dije--. Claro está que personas fueron más de cuatro. Ni tampoco hubo adhesiones juveniles de cuenta, porque sé de muchos amigos, que lo son de Azorín, y se callaron. Adherirse, asistir hubiera equivalido a aplaudir la moral resentida del Azorín crítico de críticos, y la suprarrealista (?) literatura de su teatro simplón" (9).

Ya hemos visto que las relaciones de Azorín con Gerardo Diego se remontan por lo menos, aunque con altibajos, a 1927. En 1932, con motivo de la Antología, parece que eran ya relativamente buenas. Sin embargo, en la intimidad de su epistolario con Jorge Guillén, si Diego felicita al autor de Cántico por la dedicatoria de Pueblo, lamenta también: "Mi enhorabuena por la dedicatoria de Azorín, cuya repugnante con-

ducta pública y política no quita para que sea siempre el escritor importante. Me dice Paco Cossío que esa novela [Pueblo] es su mejor libro y el más importante de nuestro tiempo. Lo leeré. Y esa carta... ¡que se publique!" (10).

En realidad, hay testimonios epistolares de una cierta amistad de Azorín con Gerardo Diego, ya desde 1924. Relación en su inicio, según parece, más de críticos y estudiosos que de creadores. Pretendía Diego, tan cordial como interesado, nada menos que la influencia favorable de Azorín en la Real Academia Española, para que obtuviera el premio Fastenrath su edición de la Égloga de Medinilla. Telefoneó Diego, con tal motivo, varias veces a Azorín, e incluso fue a visitarlo: "Vi a Azorín en su casa anteayer. Hablamos un rato. [...] Se dolía de las críticas que le hacen ahora quienes, según él, tienen menos motivo y más que agradecerle. De Medinilla me dijo que procuraría él hacer el informe. Él opina que se trata de un capricho de Lope, que ocultó su firma como hizo otras veces (¡!). Verdaderamente, en esto de crítica no da una en el clavo".

El premio Fastenrath 1925 se falló finalmente de un modo desfavorable para Gerardo Diego, quien luego, en la intimidad de su correspondencia con José María de Cossío, demuestra cierta preocupación por la posible influencia negativa de Azorín entre sus compañeros académicos. Al fracaso de los deseos de Diego hay que añadir la indignación que le produjo, en ese mismo año, el rumor de que había aceptado el escritor la dirección del diario oficial primorriverista La Nación. Así, el 17 de mayo escribe Diego a Cossío: "Querido José María: no sé qué decirte para el caso de Azorín. Yo lamento también su actitud pero sin indignarme demasiado. No me ha sorprendido después de todas sus inmoralidades literarias. Yo, en tu caso [...] le escribiría la carta para protestar enérgicamente de su actitud" (11).

Sin embargo, a pesar de esta serie de recelos y de malentendidos (que explican quizá la casi absoluta indiferencia de Azorín en estos años por la obra poética, tan-

to creacionista como tradicional, de Gerardo Diego), quedaron amigos el poeta y el escritor. De todos modos, será después de la guerra civil cuando inicien Gerardo Diego y Azorín una más sincera y continuada relación amistosa. Es posible que les moviera a ello (sobre todo a Azorín) el deseo de corregir antiguos errores, pero lo cierto es que tras la guerra habían desaparecido o se encontraban en el exilio un número importante de escritores que habían sido amigos de los dos, y en aquellos difíciles años les interesaba, tanto a Gerardo Diego como a Martínez Ruiz, apoyarse el uno en el otro. Gerardo Diego estaba relativamente bien visto por las autoridades del régimen (todo lo contrario, al menos al principio, que nuestro escritor), y se entiende que haya querido Azorín, siempre que tuvo ocasión, elogiar al poeta (12). Por su parte, Gerardo Diego, agradecido, inició una pequeña campaña personal en favor del maestro Azorín.

En febrero de 1949 aparece una columna, en la "tercera" de ABC, firmada por Gerardo Diego: "El poeta Azorín". Desde el título se advierte que, una vez más, va a insistir Gerardo Diego en la calidad poética de la prosa azoriniana --el año anterior había dedicado "Al poeta Azorín" su libro de versos Hasta siempre. Piensa Diego que el de "Azorín y la poesía" podría ser un buen tema para un certamen literario, pues ha sido y es fundamental la influencia de Azorín en la poesía española contemporánea. Sin embargo, son muy pocos los poetas que reconocen o advierten en su obra el magisterio azoriniano: "Cuando se les pregunta a los poetas de habla española qué maestros reconocen en la poesía moderna, todos repiten dos o tres nombres evidentes, inexcusables. Pocos se acuerdan de lo mucho que le deben a Azorín". Pero --precisa el autor de Imagen-- "si Azorín se suprime mentalmente de la literatura de los últimos cincuenta, sesenta años, no se explicaría la poesía actual. Poesía en prosa la suya --¿cómo serían los versos escolares de Azorín?--. Poesía en prosa, pero poesía auténtica, a-

cendrada, purísima". Además, advierte Diego, es preciso hablar también de la "invención poética" de Azorín. Sobre la mesa donde escribe tiene Diego una novela de Azorín muy querida por él, y no sólo porque le está dedicada: La isla sin aurora. La dedicatoria dice: "A Gerardo Diego, poeta del ensueño", pero piensa Diego que ese título, el de "poeta del ensueño", a quien en realidad define es a Azorín, porque su última novela La isla sin aurora es una "deliciosa fantasía, encantador ensueño, una especie de *Persiles* azoriniano que no sabemos si es novela, prenovela, postnovela o paranovela. En todo caso --concluye--, poesía riquísima por cualquier lado que se le mire" (13).

En 1953, ya lo habíamos adelantado antes, participa Gerardo Diego en el Homenaje a Azorín en el Instituto Francés en España. En marzo de 1958 dedicó también palabras cariñosas al escritor en el Homenaje de los poetas en el Instituto de Cultura Hispánica. Quiso evocar en esta ocasión Gerardo Diego la primera vez que vió a Azorín, al "poeta y maestro de poetas". Fue en el tribunal de unas oposiciones, en 1917. Si hemos de dar crédito a Gerardo Diego, Azorín, vocal competente --esto es, especialista en la disciplina en cuestión, sin ser catedrático ni, todavía, académico--, votó, contra el parecer de sus compañeros, a favor de quien sería luego un gran filólogo: don Samuel Gili Gaya (lo que demuestra --advierte Diego--, por un lado, la profundidad de los conocimientos de Azorín y, por otro, su intuición profunda). El segundo encuentro de Diego con Azorín tuvo lugar, ¡cómo no!, en una librería de viejo. No se atrevió entonces Gerardo Diego a dirigirse a Azorín. Pero unos pocos años después, fue a visitarle a su casa, adonde había enviado por delante como regalo al escritor (pero hoy sabemos ya con qué intención), su edición de Medinilla, y el muy azoriniano libro de poemas Soria. Así, con el tiempo, sigue confesando Diego, "mi devoción a Azorín, manifestada siempre y obligada por lo mucho que le debe mi afición de lector y mi afición de escritor en verso y prosa, tuvo un venturoso día una indebida y generosa paga: la dedicación de

un libro, no de un ejemplar, del libro mismo". Pero eso ocurrió mucho más tarde, en 1944. En medio quedaron la polémica del homenaje a Azorín en Pombo y, en ese mismo año de 1927, la del Centenario de Góngora —las que ahora, en 1958, Gerardo Diego olvida.

Insiste Diego en la originalidad y la belleza de la novela a él dedicada, y en seguida declara (lo que nos parece mucho más interesante) que "urge estudiar de modo sistemático no sólo la esencia poética del arte de Azorín sino su influencia en la poesía actual". Y esto es, exactamente, lo que Gerardo Diego empieza a hacer de inmediato, poniéndose a sí mismo como ejemplo.

"Sólo diré unas palabras de su influencia en mí, de la que sé más que nadie. Muchos han dicho —han visto— que mi libro *Soria*, sobre todo en su primera "galería", la de 1922, está influído por Antonio Machado. Yo diría que no mucho. Hay más homenaje que comunidad de sentimientos o de técnica o de visión. Pero en lo que esté influído de Machado, lo está también y a través de él, de Azorín. De suerte que la influencia de Azorín en estos versos míos se produce por doble vía: directa y a través de Antonio Machado. Y es por eso mucho más decisiva. Sin *Los pueblos* no se pudieran haber escrito *Campos de Castilla*".

Esta deuda la advierte y reconoce Gerardo Diego no sólo en *Soria*, sino también en el poema "Saludo a Castilla", de uno de sus primeros libros: *Evasión*. Y es que —concluye Diego— "Azorín nos ha enseñado a los poetas, entre otras cosas, a barajar los tiempos del tiempo y a tratar con cariñosa desenvoltura a los clásicos". Porque, hay que decirlo, "Azorín ha escrito versos, muchos, inspiradísimos versos en segundo grado a través de la pluma de otros poetas. Esto es lo importante. Y la poesía de su obra en prosa. Y de su visión de la vida. Realidad y ensueño. Epílogos anticipados, Azorín dialogando con el Arcipreste de Hita, Góngora en el cine, Azorín paseándose por una hora de España en tiempos de Felipe II como Perico por su casa. Vida. Vida. Poesía".

No tuvo muchas más ocasiones Gerardo Diego de declarar en voz alta y públi-

camente, teniendo además al escritor, como en este Homenaje de los poetas, su admiración por Azorín, a quien visitó varias veces en su casa y dedicó sus libros. En una de aquellas visitas, acompañado de su hija Elena, asistió a un hecho casi insólito tratándose de Azorín, pero que revela la familiaridad y simpatía con que les recibía el viejo escritor. Lo cuenta Diego en un artículo para ABC, "La raspa", publicado en 1974. La anécdota, trivial si se quiere, merece la pena de contarse, pues nos ofrece la imagen de un Azorín muy distinto de ese se han obstinado en ofrecer aquéllos que, al contrario de Gerardo Diego, nunca han sentido un afecto y una admiración sinceros por el escritor.

Terminaba el bachillerato una hija del poeta, la cual había oído hablar de Azorín no sólo a su padre en casa, sino también a los profesores en el Instituto. No sólo eso, sino que había leído ya con gusto alguna página del autor de Castilla, pidiendo a su padre que le dejara acompañarle en su visita a Azorín. Convino Gerardo Diego, en la seguridad de que no molestaría al escritor, sino todo lo contrario. Y acertó, en efecto, Gerardo Diego, pues a Azorín le gustaban mucho los niños. Les recibió el maestro junto a la ya clásica mesa-camilla. Advirtieron entonces con sorpresa, padre e hija, que:

"Sobre el tapete brillaba un objeto blanco, pulido, de identificación todavía dudosa en aquel entonces. Azorín sorprendió nuestras miradas inquisitivas, acarició el aparatito, oprimió un botón y empezó a sonar la maléfica musiquilla. Azorín, sonriente y más bien divertido que otra cosa, exclamó inmediatamente: "La raspa..." Durante unos segundos nos dejó oír la sonora monserga y aclaró: "Me lo acaban de regalar; me lo han traído de Estados Unidos". Al salir de zorrilla, 21, le dije a mi hija: "Ya puedes presumir de haber conocido a Azorín y de haberle oído tocar, siquiera sea en transistor, "La raspa".

(Debemos aclarar que esta canción, "La raspa", melodía de una pesadez y una chabacanería estupendas, era muy popular a mediados de los años cincuenta. Santiago Riopérez y Milá, abogado y biógrafo de Azorín, la ha recordado y hasta cantado ha-

ce poco, a petición nuestra. Cabe imaginar la sorpresa de Gerardo Diego, hombre de una exquisita cultura y sensibilidad musical, al comprobar hasta dónde llegaba la fama de la abominable cancioncilla --evocadora, sin embargo, para quienes la conocen, sorprendente e inexplicablemente, de muy divertidos recuerdos.)

Después de este eutrapélico intermedio, pasemos a tratar materias más graves. El 2 de marzo de 1967 fallece Azorín en su casa de la calle Zorrilla. Gerardo Diego, aún bajo la impresión de la noticia, es requerido por ABC para escribir unas líneas sobre el escritor --el último del 98-- ahora desaparecido. En "Azorín, muerto", el poeta confiesa que no le ha sorprendido la noticia de esa muerte; la esperaba, dado el delicado estado de salud del maestro. Pero quiso la casualidad que acabase de hacer Gerardo Diego un viaje por la Mancha, donde todo le había hablado de Azorín, todo le había hecho pensar en él. Pues --confiesa con emocionada gratitud-- "¿cómo no recordar al descubridor de tanta belleza limpia, sencillísima, del conversador con los modernos hidalgos, venteros, labrantines, artesanos, con las nuevas Dulcineas, Marcelas y Sanchicas de nuestro siglo? Cada color de tierra, cada relumbre de cal, cada sosiego de patio primoreado de pájaros, me estaban hablando, recitando, rezando Azorín". Ahora, además, tras haber contemplado el cuerpo exánime del escritor, es cuando comprende Gerardo Diego la afinidad, la perfecta correspondencia que había en Azorín de cuerpo y alma, es decir, de vida y obra.

"Cómo ahora se transfigura y se realiza [Azorín] en su más definitiva esencia. Ahora, esta noche, toda su cabeza, envuelta en la capucha del hábito blanco, es ya sólo arista. Tenuidad, levedad, dibujo finísimo de blanco sobre blanco. Y comprendemos con qué conciencia se venía preparando para este tránsito, cómo toda su vida, toda su obra no era sino un ensayo, un aprendizaje constante, un irse concretando, iluminando y transparentándose al mismo tiempo. Casi alabastro, casi yeso humano, casi cristal limpidísimo".

Muy bellas y emocionadas palabras, éstas de Gerardo Diego sobre Azorín, tes-

timonio de un respeto y una admiración innegables. Palabras que, en su lirismo --parece en ellas Azorín el trasunto de un monje de Zurbarán--, aciertan a ver, en la vida y la obra del escritor, un continuado esfuerzo espiritual. Pero esfuerzo que no quería Azorín sólo para él, sino que ha influido, y decisivamente, por cierto, en todos los escritores que han venido detrás, los cuales se han beneficiado (a veces sin saberlo) de su genial innovación estilística y han sentido, sobre todo, su proximidad generosa, aprendiendo a su lado --termina Diego-- "a sentimos humildes, avergonzados ante tal lucidez y tanto amor a su oficio y a su España".

Justo el día siguiente al entierro del escritor, publica Gerardo Diego un "Epílogo en 1967", breve comentario sobre el problema del tiempo en la obra de Azorín. Mucho más interesante nos parece otro artículo del autor de Imagen, titulado "Azorín y la poesía", no citado por el profesor Díez de Revenga pero aparecido, al igual que el anterior, en las páginas de Arriba, a lo largo de 1967.

En este ensayo observa Gerardo Diego algo muy significativo: que se ha criticado en Azorín, por un lado, el carácter poco novelesco y nada teatral de sus novelas y obras de teatro y, por el otro, el método dudosamente filológico de sus artículos literarios. Pero para Gerardo Diego era Azorín un poeta, y esas supuestas carencias técnicas lo que hacen es confirmar, precisamente, su condición fundamental de poeta.

"Es natural que un poeta prefiera, puesto a intentar obras de teatro, lo fluido y misterioso a lo rígido, anudado y realista. Igualmente lo es que en el comento de los clásicos y modernos, sin querella para preferir los unos sobre los otros, se entregue no directamente al juicio resolutorio, sino al descubrimiento de lo que con él se empieza a llamar "los valores literarios" y a prolongar en nosotros la estela dejada por ciertos pasajes de la obra leída. En cuanto a la novela, la resistencia de Azorín a construirla con arreglo a los cánones vigentes en el siglo XIX, deteniéndose en el estudio de la psicología de los personajes y sin cesar nunca en la marcha hacia adelante en curso regular y cómodo seguido por el lector mayoritario, es también observable en el autor de *La Voluntad*, que es el mismo de *Pueblo*, aunque sean tan antagónicas, se distingue siempre por su independencia y libertad extrema en el "tempo" con que relata la

vida de sus personajes o les deja conversar, mientras que los paisajes y los objetos adquieren con frecuencia importancia de protagonismo”.

Así pues, como vemos, para Gerardo Diego las supuestas deficiencias y limitaciones de las obras de Azorín son, en realidad, aciertos geniales, consecuencia directa de su raro espíritu, tan sincero y original como exigente, de su extraordinaria sensibilidad e inconformismo. Todos los géneros ha intentado Azorín; y en todos ha tenido críticas más o menos duras, más o menos justificadas. Sin embargo, para Gerardo Diego no es Azorín el que se equivoca, sino los críticos apresurados y los malos lectores. No se puede negar que Azorín fue un poeta. En realidad, toda su obra literaria no es sino un esfuerzo por poetizar la vida. Pero es que, además, ha querido explicar, sentir Azorín la poesía de los otros. Si se ordenaran todos los trabajos que ha dedicado Azorín a los poetas, tanto antiguos como modernos, conocidos y olvidados; si se reunieran en un volumen estos artículos (lo que el propio Diego siente tentaciones de hacer), estaríamos ante la más perfecta historia de la poesía española. Desde luego, la más bellamente escrita, la más personal y emotiva, pero también --conviene advertirlo-- la más arbitraria de todas, a causa de sus frecuentes, pero siempre interesantes, contradicciones.

“En cuanto al teatro [de Azorín] --concluye Gerardo Diego-- hoy se podrá ver, en cuanto nuestras empresas y compañías se dedican a poner inteligentemente sus comedias, farsas y autos, hasta qué punto son viables para el espectador moderno y calan hondo en una minoría de la sala, en esa minoría que basta para hacer cuajar el éxito favorable y entusiasta. A pesar de los titubeos y caprichos de inverosimilitud aparente de sus asuntos y procedimientos o tal vez más bien a causa de ellos”.

No hace falta insistir más, me parece, en la admiración de Gerardo Diego por la obra, y cualquiera el género que se trate, de Azorín. Sin embargo, a pesar del interés que siente por su crítica literaria, tan libre como erudita, toda sensibilidad y sugerencia (“recuerdo --dice Diego en una ocasión-- una profunda exégesis poético-metafísica de

la poesía de Jorge Guillén, cuando el poeta vallisoletano empezaba su obra"); a pesar de la indudable originalidad y delicadeza de su teatro (el cual, sin embargo --como sabemos--, no le ha parecido a Gerardo Diego siempre igual de bien), lo que más parece haber preocupado a Diego de Azorín es la obra narrativa, a la que dedicará reflexiones de una extensión y un interés apreciables.

Por ejemplo, en uno de los trabajos más importantes para nosotros, "Monóvar y Azorín" (publicado por Diego en 1966, cuarenta años después de la experiencia "surrealista" del escritor), se nos confirma que todavía entonces hablaban Gerardo Diego y Azorín de la influencia del cine en la literatura a partir de 1925, pero también de Jorge Guillén y de la obra dedicada por Azorín al poeta vallisoletano, la novela "cinemática" Pueblo (1930), obra que Gerardo Diego califica, nada menos, como:

"Una de las más atrevidas aventuras del estilo individual y de la lengua nuestra, comunal. Cinematográfica --primeros planos, calidad por los reflejos de la luz en blanco y negro-- y surrealismo en el enfoque de un tema y en lo continuo y a la vez discreto, en los sentidos matemáticos de ambas palabras, son los fundamentos de la hazaña auténticamente atómica de Azorín en esas páginas sin par ni parangón posible. Ejemplo de cómo se puede ser social sin dejar de ser originalísimo y artista, y a un tiempo humorista y piadoso. Ahí encontramos capítulos que quedarán inmortales en la historia futura de nuestras letras. De quien escribe desde lejos con el paisaje en el fondo de su alma y guardado fidelísimo en la cámara oscura de sus ojos claros" (14).

La devoción, la curiosidad de Gerardo Diego por Azorín, que le ha llevado incluso a querer visitar su pueblo, Monóvar, en 1966, se hace patente a cada paso, en la obra periodística del santanderino. El recuerdo de Azorín aparece una y otra vez en sus ensayos literarios, así como en la espontaneidad de las entrevistas. En "Lectura y vejez", por ejemplo, artículo de 1968, le sirven a Gerardo Diego de falsilla algunos pensamientos azorinianos sobre la lectura para enhebrar su propia visión del problema. Y es que Gerardo Diego acabó haciendo de Azorín, en éste como en otros asuntos, casi su

guía y maestro.

En "La prisa y el tiempo", artículo publicado en 1973, año del centenario de Azorín, realiza Diego una original interpretación de la técnica cinematográfica de las novelas de Martínez Ruiz, técnica que le ha servido para su peculiar tratamiento del llamado "tempo" narrativo. "Antes de inventarse el cine --afirma Diego categóricamente-- él lo inventa".

"No, no hay prisa en las novelas de Azorín. El tiempo ¿no pasa? ¿Pasa lento? Según. Pasa o no pasa. Lento o vertiginoso. Azorín gusta de dilatar el tiempo y también de comprimirlo. Es verdad que como regla de estilo, como consejo sencillísimo para escribir claro y bien, da el de poner una cosa detrás de otra. Y no dentro de otra. Pero las acciones de sus libros narrativos no se comportan así. El autor, inquieto, se inmiscúe en sus personajes, se acuerda de algo que dejó sin decir, vuelve atrás al tiempo ido, a su tiempo personal o al de sus personajes. Se adelanta y predice lo que ocurrirá, lo que le ocurrirá a uno de sus protagonistas o a él mismo con el que acaso se superpone sin confundirse, dentro de treinta, de cincuenta años" (15).

Gerardo Diego, poeta tradicional pero vanguardista a la vez, está preocupado desde luego por hacer ver la profunda originalidad de la obra de Azorín. Y ello a pesar de que, como dice, "Azorín no tiene prisa en sus novelas [...]. Su novelar no es dinámico, sino estático". Porque no le interesa tanto una novela de acciones como de sensaciones, y ésa es la razón de que en su obra tenga el "tempo" narrativo --su ritmo, su dosificación-- una importancia extraordinaria.

"El tempo --el tempo digo, no el tiempo-- lo podemos manejar más a nuestro antojo. Con el tiempo no es tan fácil que podamos, se nos escabulle, al menos en la vida y nos vengamos en el arte, en la literatura, en la poesía, en la música. Azorín extiende el tiempo a lo largo del tempo, un tempo "largo", en el sentido musical de la palabra. O acumula en brevísimos segundos toda la evolución de una era. Cámara lenta o cámara precipitada con una imagen obtenida cada muchísimos años y luego cosidas en cinta que rueda al paso normal de minúsculo tic-tic. Los ejemplos pueden extraerse copiosos de su inmensa y delicadísima obra".

En fin, que, como vemos, para Gerardo Diego la lentitud y posible monotonía

de las obras de Azorín se resuelve, en realidad, en una extrema libertad e imprevistas perspectivas, algo que no cabía esperar nunca antes de la novela tradicional --de ahí el esencial vanguardismo azoriniano, para algunos insólito. Mucho mejor y más ampliamente va a explicarlo Gerardo Diego en otro artículo, por cierto el más extenso que ha dedicado a nuestro escritor, titulado: "El novelar de Azorín" (La Estafeta Literaria, 1 de junio de 1973).

Empieza reconociendo Gerardo Diego que la obra de Azorín, aunque en apariencia sencilla, accesible para todos los lectores, es en realidad bastante compleja y difícil de explicar. Desde luego, ha significado una revolución silenciosa, porque, después de Azorín, queda más evidente y marcada la distinción entre la novela realista al modo tradicional y otro tipo de narración --pero, insiste Diego, novela también--, donde lo importante no es la acción ni las peripecias, sino las sensaciones. Eso se advierte en seguida cuando se compara una novela de Azorín con cualquiera --cualquiera, no; incluso con las mejores y más famosas-- de las novelas anteriores. Una novela, por ejemplo, de Blasco Ibáñez, de Galdós, de Baroja e incluso de Valle-Inclán.

Últimamente, así lo ha observado Gerardo Diego, no se habla ya tanto de novela o de cuento como, más vaga y ampliamente, de narrativa. Pero no importa, porque Azorín ha sido --insiste-- maestro en todos los géneros: la novela (las que escribe Azorín, al menos, son "cosas que lo parecen"), la novela corta, el cuento, la fábula, el artículo y el ensayo. Incluso su teatro, aunque no tan plástico ni efectista como el de Valle-Inclán (el cual parece haberse puesto de moda y entusiasmado al público), su teatro (el de Azorín) le hace sospechar a Gerardo Diego:

Qué interesante sería, por cierto, una reposición de las obras teatrales de Azorín. No creo yo que lograsen ante los públicos --digo los públicos, no el pueblo-- el éxito arrollador de las del autor de los esperpentos, pero en todo caso gustarían y supondrían una reivindicación de los sinsabores e incomprendiones que padeció en vida su

autor. Valle-Inclán es mucho más plástico que Azorín, al menos con la especial plasticidad que requiere el teatro. Su dibujo más incisivo hasta rasgar la tela, mientras que la atmósfera delicada, el velo de ironía y de poesía del autor de *Lo invisible* son valores o maneras más o menos propicios a la captación por un público indiscriminado" (16).

Valores éstos --delicadeza, sensibilidad, ternura, humorismo (Diego ha insistido mucho, contra lo que es habitual, en la ironía azoriniana) y, por supuesto, también poesía-- que impregnan por completo la obra de Azorín, pero concretamente, y quizá con una mayor originalidad, sus novelas y cuentos. "Bastará releer unas pocas novelas de las diferentes épocas de Azorín para demostrar hasta qué punto fue auténtico novelista y enriqueció a la novela española y universal con nuevos métodos, modos y técnicas fecundas".

Una de sus genialidades ha sido por ejemplo (y ya desde su primera novela, La voluntad), la técnica, tan moderna, del desdoblamiento. Uno de los personajes se llama Azorín (sin comillas; todavía no es seudónimo), pero es un trasunto en todo del autor. "Precisamente --explica Diego-- el que firme todavía José Martínez Ruiz le permite presentarse sin empacho alguno tal como él se ve, seguro de que nadie va a adivinar su identidad". Claro que se adivina, dada la riqueza de las sensaciones, impresiones y pensamientos de Azorín (el personaje) la correspondencia del uno con el otro. Porque nunca antes de Azorín (el autor) habíamos encontrado en la novela un individuo, de tal modo se nos introduce en la intimidad de sus dudas, cavilaciones y perplejidades, de una mayor verdad psicológica.

Pero no se queda en eso Azorín, sino que, como toda su vida ha sentido una sincera inquietud renovadora, ha llegado a escribir --siempre, no lo olvidemos, según Gerardo Diego-- "ese prodigio de novela sin aparente argumento que es *Pueblo*. Azorín es ya otro siendo fidelísimamente él mismo. *Pueblo* limita al Norte con el cine; al Sur, con la novela de las cosas, inventada por Ramón Gómez de la Serna. Y al Este y

al Oeste, con la poesía y con las estampas de los cuentos".

Si hay un elemento fundamental en Azorín es la ironía, incluso el humorismo -- los que, sin embargo, apenas supieron ver y entender la mayor parte de los lectores--. Esa ironía se evidencia, insiste Diego, en todo, y no solamente en la perspectiva o el distanciamiento del narrador y en las suaves caricaturas de personajes; también, por ejemplo, en el estilo, donde Azorín exagera el orden sintáctico y la minuciosa, casi maníaca seriedad de sus descripciones:

"Este estatismo descriptivo que en ciertos autores realistas llega a la morosidad del inventario, no es el extatismo de Azorín, aunque allí y allá lo emplee, más bien como procedimiento de finísima ironía o prurito de investigador e historiador erudito fracasado que como muestra de convicción creadora. Las enumeraciones y catálogos de conventos, habitantes, contertulios, oficios y artesanías, en que tanto abundan las páginas de Azorín, las que tanto indignaron a sus primeros adversarios y deleitaron y deleitan a los capaces de sensibilidad humorista, nada tienen que ver con los fenómenos casi místicos, o místicos del todo, del éxtasis".

Tiene, pues, Azorín un elemento fundamental para conectar con la sensibilidad moderna: la ironía. Pero es que, además, esa modernidad de Azorín, y es notable que Diego insista tanto en ello, es evidente en la manera suya tan original, pero sin esnobismos ni estridencias, de estructurar el relato. Cada capítulo, cada página, tienen valor y viven por sí mismos, formando parte a la vez de un todo más amplio, flexible y coherente. La fórmula de Azorín se reduce entonces, según Gerardo Diego, a un "dinamismo extático", de respiración y ritmo casi musical:

"El músico que hay en Azorín se embarca en cada obra sobre un continuo musical, pero lo detiene en remansos discretos; más aún extáticos, inmóviles, y en cada parada, en cada éxtasis, ahonda, baja, sube, ladea, avanza, retrocede, vibra en toda la gama de su espiritualidad. Cada capítulo es un mundo. Y el que le sigue justifica y prolonga la obra; pero siempre por estampas, de pasmo en pasmo".

Azorín es un hombre --quizá el primero-- de sensibilidad moderna, y de ahí su

vigencia. Casi con toda seguridad, fue el primer escritor que ha sentido entre nosotros la nueva necesidad del movimiento, junto con viejo el pasmo ante las cosas. Azorín es un contemplativo que oye cómo pasa el tiempo, y por eso ha tenido que resolver, que conciliar, diríamos mejor, esa dualidad de su espíritu en una síntesis que supone, al modo musical, las variaciones sobre un tema dado. "Pero no se agota en este contraste la técnica y la imaginación creadora del prosista esclarecido. Hay también la paradoja del tiempo, su presentización intensísima. Y sus saltos hacia detrás y hacia adelante quedándose, no obstante, siempre en presente".

Azorín, entonces, no está con el pasado ni con el futuro, sino que los mueve, atrasa o adelanta para dejarlos quietos en un presente eterno, donde el pasado no es exactamente evocación, ni lo futurible posibilidad, sino una repetición o proyección del pretérito. Y todo de un modo perfectamente bello, claro y distinto. Por eso puede decir, ya para terminar, Gerardo Diego, que:

"Cuando hoy leemos a uno de nuestros narradores, obedientes al estilo moderno de relatar, y quedamos a veces mareados con sus constantes huidas a planos temporales opuestos, con sus superposiciones por aceleración de las prestidigitaciones de presentes, futuros y pasados, de sueños y realidades, olvidamos que ya se les había anticipado Azorín, si bien de modo más clemente para el lector, sin embarullo de perspectivas que se convierten en enigmas, cuya clave nos esconden".

Muchas otras cosas, siempre profundas y elogiosas, ha escrito Gerardo Diego sobre Azorín, un autor que, en su opinión, es fundamental en la historia de la literatura española --e incluso universal. Apenas encuentra Gerardo Diego reparos que hacer a la obra de Azorín, y parece que tampoco a la persona. No fue así, hoy lo sabemos, años atrás, cuando inició el escritor su campaña teatral "superrealista", pero hay que comprender que las circunstancias habían cambiado bastante, desde los años veinte hasta la inmediata postguerra, que es cuando, según parece, empezaron a ser más intensas y fluídas las relaciones literarias y amistosas entre Gerardo Diego y el autor de

La isla sin aurora. Azorín, entonces, con sinceridad o por conveniencia, habló con elogio del que llama, "a la hora presente, el primer poeta de España". Abundaron a partir de los años cuarenta las visitas de Gerardo Diego al anciano escritor, que, retraído, agradeció sin duda el gesto de Diego y el regalo de los libros del poeta, todos con cariñosas dedicatorias. Por su parte, Gerardo Diego experimentó una especie de "conversión", si así se puede llamar, o más exactamente, un redescubrimiento de Azorín, dedicándole un número estimable de trabajos, interesantes todos por la profundidad del análisis y por la simpatía que manifiestan.

Sobre todo nos parece revelador que insista tanto Gerardo Diego en hablar de dos novelas, Pueblo (1930) y La isla sin aurora (1944), ésta última dedicada a él, como la anterior lo fue a Jorge Guillén. Es algo muy significativo porque se trata, probablemente, de las dos más importantes y originales novelas del escritor, en su etapa "superrealista" y última. Las novelas de un poeta que, a la vez, fuese un sutil humorista. Influidas por el cine, su estructura tiene toda la libertad de la música --lo que debió de agradar advertir a Gerardo Diego. Se entiende, pues, perfectamente que se haya fijado Diego en estas dos novelas, tal era su novedad y delicadeza.

Gerardo Diego visitó Monóvar, el pueblo de Azorín, por primera vez en 1966. Invitado allí para hablar no de Azorín, sino de Benjamín Palencia, no pudo sin embargo dejar de tener un recuerdo de cariño y de respeto para el maestro de la prosa castellana, ese "príncipe de la imaginación" que es Azorín, quien, con 92 años, "sigue tan capaz de escribir una página de prosa inmaculada que es pura poesía por su esencia".

"Azorín nos ha enseñado a pintores y a poetas que no es necesario despegarse de la realidad y que sólo después del análisis más humilde y exacto se puede llegar a la síntesis profundizadora y creadora. Claro está que también es un príncipe de la imaginación y buena parte de su excelsa obra es [...] la obra de un poeta del ensueño.

Entre el ensueño y la realidad, vista con las más diversas técnicas y usando la precisión de los inventos más actuales, fluctúa la obra del poeta Azorín" (17).

No puede entonces extrañarnos que afirme Diego, finalmente, que la de Azorín ha sido una "hazaña auténticamente atómica, en esas páginas [se refiere a las de Pueblo] sin par ni parangón posible". Y en 1973, en Monóvar otra vez, invitado el poeta a la clausura del primer centenario del nacimiento de Azorín, en una interesante entrevista con Sánchez Agustí, declara: "Escribió versos, pero su poesía estuvo en todo su quehacer. Fue poeta y motor de poetas. Sus influencias en mí son muy palpables". Y un poco más adelante, en el mismo lugar, al preguntarle el periodista por sus valores (los de Azorín) como literato, responde Diego, entre otras cosas, que:

"Sus indudables dotes conquistadoras como renovador del idioma (en su sentido de lenguaje) no son negadas por nadie. También fue el creador de la inquietud en la juventud de conocer la literatura contemporánea de Europa y a la vez de dominar la pulcritud de los clásicos. La sencillez de expresión y un sinfín de consecuencias cuyas riquezas se viven ahora, son obra suya, no siempre bien reconocida. La flexibilidad, la conjunción de fronteras en el espacio y en el tiempo. La simpática ironía... etc..." (18).

No hace falta insistir más --con esto damos por concluido el comentario de las relaciones amistosas y literarias de Azorín y Gerardo Diego-- en la admiración y el cariño que Gerardo Diego, el más vanguardista y tradicional, a la vez, de los poetas de la generación o grupo del 27, ha sentido por la obra de José Martínez Ruiz, el más clásico y moderno (y, según el propio Diego, revolucionario) de los escritores españoles de nuestro siglo.

NOTAS

(1) Véase la Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea, Edición de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Clásicos Taurus, nº 14, 1991. La reseña de Azorín, un "Índice de libros nuevos españoles", se publicó en La Prensa de Buenos Aires el 7 de agosto de 1932. No ha sido recogida en volumen. "Al poeta Azorín" dedica Gerardo Diego su libro de poemas Hasta siempre, Madrid, Ed. Tura, Colección Mensajes, 1948. (Era su primer libro de versos desde 1944.)

Sobre las relaciones amistosas y literarias de Azorín y Gerardo Diego es fundamental el trabajo de Francisco Javier Díez DE REVENGA: "Gerardo Diego y Azorín: confesiones y recuerdos de un discípulo constante", Montearabí (Yecla), nº 22, 1996, págs. 7-21. Es un trabajo con el que tenemos una deuda infinita, pero cuya bibliografía aún hemos podido aumentar (e incluso corregir) en algún detalle.

Existe otro artículo de interés, el de Vicente RAMOS: "Gerardo Diego, entre Azorín y Miró", Peña Labra, 4, 1972. (2ª ed.: 1996), págs. 30-31.

(2) En la primera edición de la antología (que es la comentada por Azorín) se incluían versos de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre y Juan Larrea. Poetas todos (a excepción de Prados, Larrea y Cernuda) sobre quienes ha escrito algo Azorín, aunque con muy diferente interés, extensión y cronología.

(3) Sobre la recepción de la primera versión de la Antología, véase la introducción de Andrés Soria Olmedo a su edición de la misma. Por cierto, que le parece "algo distraída" --sin justificar el porqué de tal afirmación-- la reseña de Azorín. Sobre la recepción de la antología de Gerardo Diego, debe verse también el trabajo de Arturo del VILLAR: "Polémica para una famosa antología. Cómo recibió la crítica, en 1932, Poesía española", La Estafeta Literaria, núms. 594-595, 15 de agosto-1 de septiembre de 1976, págs. 18-23. Es imprescindible, ahora, el libro de Gabriele MORELLI: Historia de la Antología poética de Gerardo Diego, Valencia, Pre-Textos, 1997.

(4) Recogido en Anales Azorinianos, III, 1986, págs. 127-129.

La lista completa de los artículos de Gerardo Diego sobre Azorín es: "Gerardo Diego en Buenos Aires", "Antena", Suplemento de Manantial (Segovia), nº 6, Septiembre-Octubre de 1928; Gerardo DIEGO: "Lo que dije en Buenos Aires", "Antena", Suplemento de Manantial, nº 7 (1929); "El poeta Azorín", ABC, 16 de febrero de 1949; "Palabras" en el Hommage a Azorín, Institut Français en Espagne, Bulletin nº 70, Diciembre de 1953, pág. 263; "Homenaje a Azorín" en el Instituto de Cultura Hispánica, 18 de marzo de 1958 (lo reproduce Díaz de Revenga en el Apéndice de su trabajo en Montearabí). "Azorín en tres tiempos", Panorama poético español (RNE), 26 de marzo de 1958 (Inédito); "Verónicas de Azorín", ABC, 18 de febrero de 1965; "Monóvar y Azorín", ABC, 7 de septiembre de 1966; "Azorín, muerto", ABC, 3 de marzo de 1967; "Epílogo en 1967", Arriba, 5 de marzo de 1967; "Pueblo y La isla sin aurora", Panorama poético español (RNE), 20 de marzo de 1967 (Inédito); "Estaciones en Azorín", Panorama poético español (RNE), 20 de marzo de 1967 (Inédito); "Azorín y la poesía", Arriba (recorte sin fecha, pero de 1967); "Las novelas de Azorín", La Nación, 17 de septiembre de

1967; "Lectura y vejez", Arriba, 29 de febrero de 1968; "Fantasía y realidad en Azorín", Arriba, 4 de mayo de 1969; "El novelar de Azorín", La Estafeta Literaria, nº 517, 1 de junio de 1973, págs. 4-7; "La prisa y el tiempo", ABC (Los domingos de ABC), 3 de junio de 1973; "Azorín fue poeta y motor de poetas. (Entrevista de Gerardo Diego con G. Sánchez Agustí)", Diario de Alicante, 19 de diciembre de 1973; "La raspa", ABC, 28 de marzo de 1974; "Azorín, aficionado", Arriba, 31 de marzo de 1974; "Azorín, Benjamín y la pintura poética" (1966), en 28 pintores españoles vistos por un poeta, Madrid, Ibérico Europea de Publicaciones, 1975, págs. 152-156;

Hay datos de interés en los epistolarios: Gerardo DIEGO-José M^a de COSSÍO: Claves para la generación del 27. Epistolario, Universidad de Salamanca / FCE, 1996, y Pedro SALINAS-Gerardo DIEGO-Jorge GUILLÉN: Correspondencia (1920-1983), Edición, introducción y notas de José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pre-Textos, 1996.

(5) Entre otras cosas, afirmaba Diego: "Azorín realiza el milagro de sumar los dos más altos valores del escritor: la maestría en la palabra y la invención artística. Él renueva el estilo en la literatura contemporánea, y nos enseña a leer a los clásicos, reviviéndolos en nuestro tiempo. Su huella será profunda, lo mismo en el teatro con obras como *Lo Invisible*, que en los sorprendentes cuentos --*Blanco en Azul*-- o en la novela, por ejemplo en la que inmerecidamente me fue dedicada *La Isla sin Aurora*, a la que habría que aplicar las palabras de la dedicatoria impresa. Esta unión, tan difícil de darse en el escritor, entre el hablista y el poeta, entre el profundo conocedor de los clásicos y el libre inventor imaginativo, es lo que constituye la gloria inmarcesible de Azorín y justifica el Homenaje al que la Academia, y personalmente el que os habla, se adhieren con toda alegría y fervor" (Gerardo DIEGO: Palabras en el Hommage a Azorín, Bulletin nº 70, Diciembre de 1953, Institut Français en Espagne, pág. 263).

(6) Hay edición facsímil: Carmen. Revista chica de poesía española y Lola. Amiga y suplemento de Carmen, Prólogo de Gerardo Diego, Madrid, Ediciones Turner, 1977.

(7) En ese artículo, escribía Azorín: "De todos los versos extraños que leemos en tal momentánea antología, uno solo ha quedado en nuestra memoria; uno solo que puede ser representativo de todos los demás; el lector se formará una idea de lo que era ese conjunto de incongruencias teniendo a la vista este verso; decía así: "Los pájaros cantan sin saliva". Ni más ni menos; los pájaros cantan sin saliva. El poeta autor de ese verso --y de otros igualmente extraños-- es un espíritu de los más finos, sutiles, elegantes y delicados con que cuenta la literatura española a la hora presente" (AZORÍN: Escena y sala, Zaragoza, Librería General, 1947, págs. 53-58).

(Se habrá advertido, supongo, la sutil ironía del escritor; ironía que escoció, sin duda, a Gerardo Diego.)

(8) En realidad, el banquete de reiteración a Azorín se celebró en Pombo el 22 de noviembre de 1927. Lo convocó Ramón, a través de La Gaceta Literaria, el 15 de ese mismo mes. Azorín había anunciado (pero muy vagamente) su colaboración con Muñoz Seca a finales de 1927. La comedia iba a titularse Trástulo (luego El Clamor), y se estrenó en Madrid el 2 de mayo de 1928. Absurdo nos parece negar el homenaje a Azorín por algo que sólo habría de hacerse efectivo seis meses después. Seguramente pesaron más en el ánimo y en las palabras de Gerardo Diego esas supuestas "in-gratas actitudes" de Azorín que su generosa defensa del teatro de Muñoz Seca.

(9) Gerardo DIEGO: "Lo que dije en Buenos Aires", "Antena" de Manantial, VII, 1929.

(10) Carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén, el 26 de diciembre de 1930, en Pedro SALINAS-Gerardo DIEGO-Jorge GUILLÉN: Correspondencia (1920-1983), Edición, introducción y notas de José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pre-Textos, 1996, pág. 127.

Gerardo Diego, católico y conservador, deplora el "transfuguismo" de Azorín, antes diputado ciervista, y ahora (1930) partidario de la República y simpatizante de la izquierda. La carta a que se refiere Diego, y cuya publicación reclama, es la carta, "tan bella, en que [Jorge Guillén] me hablaba [a Azorín] de *Angelita*". (Véase la dedicatoria a Guillén de la novela Pueblo.)

(11) Todas las citas del epistolario de Gerardo Diego y Cossío se hacen por la edición de su Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27, Prólogo de Elena de Diego, Edición, introducción y notas de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad de Alcalá y Fondo de Cultura Económica, 1996.

(12) Véase --por ejemplo-- una entrevista a Azorín, en Santo y seña, el 5 de noviembre de 1941. Allí califica literalmente a Gerardo Diego como "el primer poeta actual de España". (Véase el artículo de José María MARTÍNEZ CACHERO: "Cincuenta referencias bibliográficas españolas "sobre" Azorín en la década de los cuarenta", en Anales Azorinianos, 1, Alicante, 1984, pág. 34.)

(13) Gerardo DIEGO: "El poeta Azorín", ABC, 16 de febrero de 1949, pág. 3.

(14) Gerardo DIEGO: "Monóvar y Azorín", ABC, 7 de septiembre de 1966. (Cito por Anales Azorinianos, págs. 127-129.)

A propósito de este artículo, escribe Jorge Guillén a Gerardo Diego: "Recorto tus artículos de ABC. Me alegro de que hayas sacado a relucir y relumbrar aquel *Pueblo* de Azorín, precioso. Y gracias por la mención" (Carta de Jorge Guillén a Gerardo Diego, 29 de septiembre de 1966, en Pedro SALINAS-Gerardo DIEGO-Jorge GUILLÉN Correspondencia (1920-1983), pág. 265).

Todavía en 1978 se escriben Guillén y Diego alguna curiosidad sobre Azorín: "Me dicen que estoy sano totalmente, en estado de lozanía. Y yo me lo creo. No es que tenga todos mis "aparatos" sin estrenar como Azorín a sus 80 (me lo contó Marañón). Yo no los he fatigado mucho pero sí los he usado" (Carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén, el 25 de enero de 1978, Ibidem, pág. 343).

(15) Gerardo DIEGO: "La prisa y el tiempo", Los domingos de ABC, 3 de junio de 1973.

(16) Gerardo DIEGO: "El novelar de Azorín", La Estafeta Literaria, nº 517, 1 de junio de 1973, págs. 4-7.

(17) Gerardo DIEGO: "Azorín, Benjamín y la pintura poética" (1966), en 28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pág. 152.

Buena parte de los conceptos de esta conferencia en Monóvar, los repite Diego en "Monóvar y Azorín", ABC, 7 de septiembre de 1966.

(18) G. SÁNCHEZ AGUSTÍ: "Gerardo Diego: Azorín fue poeta y motor de poetas", en Diario de Alicante, 19 de diciembre de 1973.

V. 1. 6. Juan José Domenchina

El poeta (pero también interesante narrador) Domenchina, aunque todavía no leído ni estudiado como merece, no es, sin embargo, un desconocido. Sus poesías se han antologado con frecuencia, y sus relatos en prosa se han vuelto a editar recientemente --por ejemplo, El hábito, o esa espléndida novela que es La túnica de Neso; novela de la que se conserva un ejemplar, con dedicatoria autógrafa a Azorín, en la biblioteca de la Casa-Museo. (No sabemos, sin embargo, de ningún comentario azoriniano acerca de esa novela, de la que hubiera sido muy interesante conocer su opinión. En cambio, sí que ha escrito algo, aunque poco, Azorín, sobre la poesía de Domenchina.) (1)

En el primero de estos artículos, dedica un espacio demasiado breve Azorín al libro de Domenchina, bien que habla de él en primer lugar --pero era ésa su costumbre cuando, entre varios libros, tenía que tratar también de uno de poesía (el resto del "Índice" lo dedica a reseñar, y nótese qué autores tan dispares, un librito de versos, Fuego a bordo, de José María Souvirón; un drama, El otro, de Miguel de Unamuno y, para terminar, La ciudad automática, del humorista Julio Camba). No es éste, desde luego, sobre todo por lo que se refiere a Domenchina, uno de los mejores artículos de Azorín. Parece escrito de prisa, sin haber querido (o podido) hacer apenas nuestro escritor el esfuerzo de un análisis elemental. Y eso que se trata Margen, según afirma el propio Azorín, de un libro que le sugiere muchas cosas. Pero no podía ser siempre Martínez Ruiz un crítico minucioso y profundo. Necesariamente ha tenido que escribir no uno, sino muchos artículos por compromiso, con prisas y sin ganas, desmotivado. En esta ocasión ha cumplido, pero se echa bastante de menos un poco de vuelo, de profundidad.

La poesía de Domenchina --declara Azorín-- procede de un pintor: el Greco.

"En el Greco pensamos al leer su libro *Margen*. Sobre todo en su primera parte. Luces cárdenas y figuras larvadas; es eso en síntesis lo que esos misteriosos versos, los de la primera parte de *Margen*, nos hacen ver. Una luz cárdena, vaga, henchida de melancolía, en un crepúsculo, el de la tarde, en un día nuboso, bajo un cielo cinéreo, en una campiña solitaria y callada. O bien, si nos encontramos en un viejo palacio, en una de esas vetustas ciudades castellanas llenas de siglos y de remembranzas remotísimas, una luz que entra, desde lejos, en una estancia sombría, y alumbra en los muros tal cual retrato de caballero triste, lánguido, con ojos en que se reflejan el sufrimiento y el cansancio profundo de una raza".

Todo esto es muy bello y triste, muy azoriniano, pero nos preguntamos qué tendrá que ver con el estilo y los temas de la poesía de Domenchina, hasta qué punto se corresponde con la realidad. Seguramente le fue difícil a Azorín encontrar palabras con que explicar la sensación, ese íntimo desasosiego que le producían los versos de Domenchina. Unos versos, sin embargo, que --afirma-- lleva él "como una sutil saeta, clavados en el alma". Y la verdad es que leídos algunos poemas de este libro Margen de Domenchina --"Doncel póstumo", por ejemplo--, sí que recuerdan algo a la pintura del Greco y a esas otras cosas que dice Azorín.

"O [pensamos] tal vez en una iglesia que se halla en una callejita apartada, una solitaria capilla, en cuyo suelo haya una losa sepulcral, en que dice, cual en una capilla de la catedral de Murcia: *Aquí viene a parar la vida*. Viene allí, en efecto, a parar todo el tráfigo y mundanidad de los hombres; viene todo a parar en una huesa. Y aquí, en la solitaria capilla, en esta hora en que no suenan pasos de nadie, con una luz que penetra débil y mortecina por un alto ventanal, pensamos en la transitoriedad de las cosas, y rememoramos los versos del poeta que acabamos de leer y que llevamos, como una sutil saeta, clavados en el alma. Y eso es *Margen*, de Juan José Domenchina".

Pero una vez más, como nos temíamos, la divagación lírica ha suplantado al análisis serio, riguroso de la obra.

Mucho más interesante, en todos los sentidos, es el otro artículo de Azorín sobre Domenchina: "La corporeidad de lo abstracto". Ya desde el título se evidencia la intención de realizar un análisis más profundo y minucioso de la poesía del madrileño. A-

quí sí que ha intentado y conseguido reducir a fórmula, bella pero acertadamente, Azorín, sus impresiones de lectura. Inventa nuestro escritor a un poeta, Saturio Bell (trasunto en todo del propio Azorín), que con un libro en las manos, las Poesías completas de Domenchina, medita y, a la vez, se siente muy interesado por la personalidad de este otro poeta. Primero, dice Azorín, le llamó la atención Domenchina como crítico literario:

"El punto de partida para sus meditaciones se lo dan las críticas volanderas de Domenchina. Le interesa Domenchina como un problema de química o de astronomía. Considera con atención las intensas reacciones de Domenchina ante un libro [...]. Su temperamento vibra. Saturio Bell conoce los elogios excesivos tributados por Domenchina al más notorio de los nominalistas españoles de nuestros noveladores" (2).

Y sin embargo --aclara Azorín, escocido quizá porque Domenchina no quiso atender en sus críticas a sus novelas, y sí en cambio a las de Jamés--, "Domenchina no es un nominalista. Domenchina no hace de la palabra un fin, sino que se sirve de ella como de un medio".

Saturio Bell (o sea, Azorín) tiene un problema. Ha hecho ya una primera lectura, una lectura rápida, del libro de Domenchina ("lo ha repasado a escape", dice). Pero Domenchina es un autor "vario y complejo". Así, esta primera lectura, "le ha hecho contraerse [a Saturio Bell] espiritualmente con un gesto de gravedad". Pero necesita hacer otra lectura, más intensa y reposada, para conseguir reducir este libro "a una fórmula sistemática". Y se impone, antes de nada, la necesidad de buscar un lugar adecuado para esta segunda lectura: un lugar en donde uno y otro paisaje, el espiritual del libro, y el exterior, coincidan y se armonicen, es decir, se complementen.

"Saturio Bell realizaba cada año un largo viaje. El lugar no lo determinaba él; lo determinaba un libro preferido. Elegido el libro --novela, poesía o ensayo-- el poeta se imponía el deber de leerlo en su ambiente adecuado. Había visitado ya, con un libro,

un libro dilecto, los más lejanos países [...] ¿Dónde iría Saturio Bell a leer la suma poética de Domenchina? Las poesías completas de Domenchina van precedidas de un doctrinal poético en forma de aforismos. La primera y ansiosa lectura había sido insuficiente para determinar el lugar adecuado a la lectura definitiva [...]. Iba leyendo Saturio Bell las máximas estéticas de Domenchina. Acaso en ellas encontrara un indicio para su peregrinación" (Dicho y hecho, págs. 219-220).

Y, en efecto, encuentra Saturio Bell (Azorín) un aforismo que le sirve para iniciar la búsqueda de ese lugar adecuado para la lectura de Domenchina: "Ignorar y concebir no es misión de poeta, sino de femenidades selváticas". No sabe Saturio Bell si entiende bien tales palabras de Domenchina. Desde luego, le han dejado absorto un buen rato. Pero enseguida se las va a traducir Azorín. Esto significa que "el poeta ignorante no puede concebir bellamente. La concepción de la bella obra presupone larga conciencia". Se pregunta entonces Azorín: "¿Y dónde el poeta podría sentirse más consciente de sí mismo? ¿Dónde podrían ser leídas las poesías de un poeta sensitivo y meditativo?".

Parece claro que, para Azorín, sí es Domenchina, justo al contrario de otros, un poeta "consciente y meditativo". Pero esto, ¿no se contradice con lo que ha afirmado un poco antes nuestro escritor, cuando escribió que "tiene entre las manos Saturio Bell la obra total de un sensitivo"? Además, añade ahora Azorín:

"Sería impropio, pensando en Domenchina, pedir --con más o menos vehemencia-- que un sensitivo fuera un intelectual o que un intelectual fuera un sensitivo. El sensitivo reacciona según su sensibilidad. Si la sensibilidad es fina, delicada, honda, como en el caso de Domenchina, la reacción se producirá con energía en uno o en otro sentido, ya favorable o desfavorable" (Ibídem, pág. 219).

Pero, entonces (habría que preguntárselo a Azorín), ¿prevalece más en la poesía de Domenchina la intuición y la sensibilidad, es decir, el sentimiento, o por el contrario, prevalece sobre todo la inteligencia? ¿Cómo resolver esta contradicción?

"Las poesías de Domenchina --sigue Azorín-- requerían espacio y tiempo para la meditación. Si había sido el libro formado por la meditación, natural era que solicitara meditación en el lector. De pronto Saturio Bell, recorriendo el libro al azar, encontró una frase inesperada. Parte del libro lleva este título: *La corporeidad de lo abstracto*. Eso era todo. Había que procurar un lugar en que lo abstracto se hiciera concreto" (pág. 220).

No dice sin embargo Azorín cuál sea, exactamente, ese lugar. Sí sabemos que el viaje de Saturio Bell fue "largo y lento", llegando por fin a una ciudad del África, próxima al monte Atlas. Pero se trata ésta de una ciudad ideal y un paisaje simbólico, que se ha imaginado Azorín al leer la seca y difícil poesía de Domenchina (3).

"Saturio Bell, con el libro de Domenchina, se hallaba en su nueva morada. Sentía un gozo profundo. Había llegado hasta la casa después de recorrer un dédalo (4) inextricable de callejitas angostísimas. La luz, en las hondas callejas, era escasa. En pleno día se gozaba de una dulce penumbra. Los altos y blancos muros de las dos filas de casas no tenían ventanas. La puerta de la casa de Bell era baja y estrecha. Ya dentro, se comenzaba a caminar por un laberinto de pasillos y diminutos aposentos. Se hallaba ya Saturio Bell en plena poesía de Domenchina. La adecuación entre el lugar y el estro era profunda. El libro de Domenchina era vario y complejo. La morada de Saturio Bell era compleja y varia. Se perdía la orientación en este recorrer de pasillos. Se iba a la derecha y luego había que torcer de pronto hacia la izquierda. Tras un ángulo, allá en la lejanía, se encontraba otro. A veces surgía en este cruzarse y entrecruzarse de los corredores un ámbito blanco, silencioso y desnudo. ¿Se había acabado ya la casa? No; la complicación de los pasillos y de los aposentos continuaba" (*Ibidem*, pág. 221).

Pero --digámoslo de una vez--, ¿cómo podía gustarle a Azorín, de quien tantas declaraciones conocemos a favor de la claridad y la sencillez expresivas, la poesía de Domenchina? ¿No hay aquí una contradicción? ¿No debemos suponer que (al menos parcialmente) le desagrada Domenchina como poeta? ¿No se trata, en el fondo, esta poesía, seca, conceptual y atormentada de todo lo contrario de cuanto representa Azorín en la literatura? Eso puede parecer en algún momento, pero estaríamos en un grave error, porque --continúa Azorín--:

"Cuando menos lo esperaba Saturio Bell, un pedazo de cielo azul resplandeció entre las líneas de un ancho vano. El patio estaba henchido de misterio. En el centro, entre un bosquecillo de naranjos, susurraba, en una taza de mármol, una fuente. A un lado y a otro del patio se abrían dos anchas salas. Las puertas --de dos hojas-- eran de pesado cedro. El piso estaba pavimentado con azulejos blancos y verdes. Había llegado Saturio Bell al centro precisamente de la poesía de Domenchina. Después de tanto devanear por la casa se encontraba bajo el cielo azul, en el más profundo silencio, entre paredes blancas, sentado sobre una alfombrita, en la espaciosa sala, ante dos altas puertas abiertas" (Ibídem, pág. 221).

Hemos llegado al fin, pero tras no pocas dificultades, a la clave y centro de la poesía de Domenchina. Es aquí donde vamos a entender el porqué de tanta complicación. Lo que sucede es que, ante todo, Domenchina persigue, a lo largo de su libro, una sola cosa: "hacer corpóreo lo abstracto", y por eso "sus poesías son un continuo batallar en busca de la palabra rara y de la sensación única". Azorín ha notado ese gran esfuerzo de Domenchina por concretar lo abstracto. En realidad, era inevitable que trascendiera a su poesía esa difícil lucha entre abstracción y concreción. "Aunque a veces, muchas veces, innumerables veces, el maridaje feliz se produce" (lo que vale tanto como decir que se frustra también en otras muchas ocasiones). Con todo, advierte Azorín, "ningún poeta español de hoy llega como Domenchina a tal intensidad en lo vario. El libro es una maravilla de profunda y diversa poesía".

Quizá, lo que le gustaba precisamente a Azorín era sentir esa dificultad, ese arduo intento de conciliar lo intelectual y abstracto con lo concreto y corpóreo, el siempre difícil equilibrio de razón e intuición. Y, en efecto, afirma nuestro escritor un poco después: "El forcejeo del poeta nos apasiona. Necesitamos un profundo silencio, espacio y tiempo para gozar plenamente de este espectáculo. Sólo aquí, en la inmovilidad del tiempo y de las cosas, puede llegar Saturio Bell a sentirse solidario con estos magníficos resultados de un íntimo contacto".

En esta ciudad milenaria adonde ha venido Bell, ciudad que sitúa Azorín cerca del monte Atlas, una ciudad misteriosa y espiritual, "lo abstracto ha llegado a corporei-

zarse de un modo prodigioso. La eternidad se hace tangible y el destino humano cristaliza en un segundo". Y copia Azorín, desde luego con intención, unos versos de Domenchina:

*Aquí, donde la vida
se acoda en largo contemplar absorto,
todo mueve a la inmóvil
meditación que hinoja,
mano en mejilla, la altanera frente.*

Imposible no recordar el gesto de un personaje en una de las más bellas y justamente célebres páginas de Azorín: "Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir". (5)

Concluye Azorín su comentario de la poesía de Domenchina con unas palabras que sintetizan perfectamente sus preocupaciones estéticas y filosóficas de aquellos años. Inquietudes con las que, por supuesto, pensaba Azorín que coincidía Juan José Domenchina: "Lo abstracto hecho corpóreo es un licor embriagante. La realidad y el ensueño no tienen fronteras. Se pasa sin sentir de lo real a lo soñado. Y, en tanto, en el centro del patio, el agua cristalina del brollador se levanta un corto trecho y luego cae en la blanca taza con un melodioso murmurio" (*Ibíd.*, pág. 222).

Quizá no alcancemos nunca a saber si fue sincero Azorín en cuanto ha dicho y escrito a propósito de la poesía de Domenchina. Lo que es evidente son las dificultades que ha tenido para gustar de tan raros y sutiles poemas, de un barroquismo abstracto y conceptual muy poco azoriniano. Alguna consideración y estima personal debía de tenerle sin embargo, porque uno de sus corresponsales durante la guerra civil española, cuando su exilio en París, fue precisamente Domenchina, a quien escribió:

"Me marcho a un mundo que me atrae por sus hombres y sus paisajes. Pero si mis compañeros de letras me necesitan, aquí estaré para defenderlos con las uñas y con los dientes. Hablo de compañeros sin restricciones. Lo mismo da que me hayan ofendido o no me hayan ofendido. Eso es cosa pequeña. Hace seis meses que vengo gestionando incansablemente la liberación de Antonio Espina. El ministro de Estado de la República lo sabe. ¡Y cuántos zarzales hirientes he encontrado en el camino!" (6).

Ya antes de la guerra, en 1929 y en marzo de 1936, había recibido dedicados Azorín algunos libros de Domenchina. Pero (y hoy resulta conmovedor), en diciembre de 1948 le envió el poeta, exiliado en México, un ejemplar de su libro Exul Umbra, con la siguiente nota: "Querido Azorín: sigo, a pesar de todo, en España y muy cerca de usted; leo continuamente sus libros. Con el cariño de siempre, suyo, Juan José Domenchina". Bástenos decir, ya para terminar, que Azorín tuvo el detalle, la curiosidad al menos, sin duda emocionado, de cortar las páginas del libro (7).

NOTAS

(1) AZORÍN: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 20 de agosto de 1933 [sobre Margen]; "La corporeidad de lo abstracto. Domenchina", en Ahora, 8 de abril de 1936 [sobre sus Poesías Completas. Ha sido recogido en Dicho y hecho, Barcelona, Destino, 1957, págs. 218-222]. Este artículo de Azorín ha creído conveniente recuperarlo Amelia Paz, en su edición moderna de la Obra Poética completa de Domenchina (Madrid, Castalia - Comunidad de Madrid, Colección Clásicos Madrileños, 1995).

(2) ¿Se refiere Azorín a Benjamín Jarnés? En efecto, Domenchina fue crítico literario en El Sol y en La Voz, con el seudónimo de "Gerardo Rivera". Sus comentarios están recogidos en el libro Crónicas de Gerardo Rivera (1935).

(3) No parece haber sido Azorín el único en advertir la sequedad y la dureza de la poesía de Domenchina. Algún crítico ha podido decir: "Domenchina es antes escritor de oficio que poeta indeclinable. Su punto de partida está en el posmodernismo, con influencias de Juan Ramón Jiménez. Pero Domenchina se parece más a Ramón Pérez de Ayala, prologuista de su primer libro, con quien comparte la sutileza, el rigor conceptual, la sequedad, la inspiración *literaria* (Quevedo entre los clásicos; Valéry y Guillén, entre los modernos), la tendencia a la ironía amarga y la sátira, el barroco rebuscamiento verbal..." (Vicente GAOS: "Introducción" a su Antología del grupo poético del 27, Salamanca, Anaya, 1965, pág. 23).

(4) Dédalo es, precisamente, el título de uno de los libros de Domenchina, publicado por Biblioteca Nueva en 1932. Según Gaos (Ob. cit. en nota anterior, pág. 23), "la tendencia a la ironía amarga y la sátira, el barroco rebuscamiento verbal, llega al colmo en la críptica, enrevesada expresión de Dédalo, libro con el que su autor se incorpora, bastante externamente, a la boga surrealista".

(5) AZORÍN: "Una ciudad y un balcón", en Castilla (1912).

(6) Carta de Azorín a Domenchina. Tomo la cita del trabajo de José PAYÁ BERNABÉ: "Azorín, político: del federalismo a la guerra civil", en AA.VV.: Homenaje a Azorín en Yecla, Murcia, CAM, 1988, pág. 50.

(7) En la Casa-Museo Azorín hay también un ejemplar dedicado de Presencia a oscuras de Ernestina de Champourcin, mujer de Domenchina.

V. 1. 7. Federico García Lorca

Al poeta español más universalmente conocido (o, por lo menos, de la llamada Generación o Grupo del 27) se ha referido Martínez Ruiz, bien que con muy desigual interés y extensión, sólo en cinco ocasiones. Sin embargo, no ha querido escribir un trabajo serio, específico, Azorín sobre el teatro del granadino –lo que puede parecer extraño, pero bastante lógico en el fondo, cuando conocemos el (relativo) fracaso y escándalo de la "campana teatral" de Azorín. En realidad, parece que fueron apenas dos las obras de Lorca que llamaron la atención de nuestro escritor, bien que por distintos y aun opuestos motivos: Mariana Pineda y el Poema del cante jondo (1).

Es curioso el no excesivo aprecio que sintió Azorín por Mariana Pineda, pieza estrenada, con un gran éxito de crítica y de público, en 1927 --el mismo año de Brandy, mucho brandy. En el primer artículo que menciona Azorín a García Lorca, artículo que dedica sobre todo a comentar La villana, una zarzuela de Amadeo Vives, declara que no le convence demasiado que haya elegido el maestro Vives (amigo antiguo, no lo olvidemos, de los hombres del 98), para una música "tan grande, sólida, densa, solemne" como la suya, una obra que es igual en todo a las del siglo XVII. Desde luego, advertía Azorín la contradicción que hay entre una música lenta, triste y espiritual, y el *tempo* rápido, de "danza vertiginosa", en que debe ser representado el antiguo teatro español. El artículo, interesante por cuanto incide Azorín en algunas de sus ideas sobre la renovación teatral, nos importa ahora sobre todo porque anuncia el hecho "positivo, innegable", de que la normalidad en el mundo del teatro ha sido rota. Y ha sido rota, siempre según Azorín, porque el ambiente estaba ya bastante enrarecido:

"El ambiente, en una habitación cerrada, está cargado de gas; han dejado una llave abierta y el gas se ha escapado y llena la estancia. De pronto, entra alguien con una cerilla encendida... y se produce la explosión [Azorín está aludiendo aquí, creo, a sí mismo]. La pintura va siempre a la vanguardia en sus manifestaciones innovadoras;

sigue la poesía lírica; viene después, más tarde, más despacioso, el teatro. [...] La pintura, decíamos, marcha siempre a la cabeza de la innovación. En España la pintura había renovado ya sus procedimientos [se refiere Azorín a Picasso, de quien recordará enseguida, no sin orgullo, que fue, junto con Pío Baroja y el propio Azorín, uno de los colaboradores de la revista Arte Joven]. Vino después una legión brillante, audaz, simpática, de poetas líricos, los Gerardo Diego, García Lorca --*que ha claudicado ¡ay! en su "Mariana Pineda"* [el subrayado es mío]--, los Alberti, Adriano del Valle, Moreno Villa y tantos otros; y en tanto, el teatro continuaba con su eterna insulsez y ñoñería".

Por el momento (pero ya sabemos que no solía criticar Azorín, en público ni en privado, aquellas obras o autores que no le agradaban), no dice nada más sobre Mariana Pineda. Poco puede parecer, aunque muy significativo: García Lorca --siempre según Azorín-- "ha claudicado". Y tanto disgustó a Azorín que le hubiera dejado solo (por así decirlo), en aquel difícil momento de su "campana teatral", uno de los poetas jóvenes, que ocho meses después, en otro de los artículos más importantes que ha dedicado a los vanguardistas españoles, el titulado "Los escritores nuevos", no pierde ocasión de lamentar:

"Si no se rompe de modo franco y radical con la tradición, ¿cómo continuar esa tradición, ni poder formar otra? Sin disconformidad, no existe la tradición. García Lorca, por ejemplo, es un poeta realmente fino y delicado. Pero si en el teatro hace una obra paralela, idéntica a las obras de Eduardo Marquina, ¿cómo podrá contribuir a una nueva tradición?".

No se piense que este comentario de Azorín sea arbitrario o carezca por completo de fundamento. En "Teatro y pueblo" argumentaba también nuestro escritor, yo creo que con gran finura, que:

"Cuando vi representar la *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, tuve ocasión de hacer una observación a los amigos que me acompañaban en el palco. Viendo a la heroica mujer en capilla, durante sus postreros instantes, me pareció que en esos momentos supremos el autor debió hacernos ver, y hacer rever a Mariana, la infancia de esta mujer infortunada. Así, en tanto que las postreras horas de Mariana iban discuriendo terribles, trágicas, Mariana iría viendo su propia infancia desenvolverse, suceder en variedad de escenas. Y el drama hubiera sido algo más que una obra de un

realismo más o menos mitigado por el estro del autor: hubiera sido la obra de un poeta, y de un poeta nuevo, con estética nueva".

Es muy interesante y oportuna, quizá, esta observación de Azorín. La escena, en efecto, hubiese ganado en emoción y delicadeza. Pero ¿qué pensaría García Lorca de esa sugerencia de Azorín? Algo que, por desgracia, nunca llegaremos a saber.

En cambio sí que gustó, y aun entusiasmó a Azorín, el Poema del cante jondo. En dos ocasiones se ha referido a este libro del poeta granadino. La primera, en el periódico madrileño Crisol. La segunda, unos meses después, en La Prensa de Buenos Aires.

"Los cuatro dones" es uno de los más bellos trabajos críticos de Azorín, y no podemos entender cómo no ha sido recogido todavía en volumen. (Quizá se puede explicar --que no justificar-- porque Crisol era un diario republicano; acaso por tratarse de un elogio de Federico García Lorca). El artículo, como todos los de Azorín, es personal y muy subjetivo. Crítica impresionista, sí, pero emocionada y llena de intuiciones.

Para Azorín es García Lorca, en este libro, cinco hombres en uno: un pintor, un marinero, un embozado, un cerero, un recovero de nubes. Siempre fino, alegre y triste a la vez, ligero y solitario (2). Pero no debe sorprender que gustaran tanto a Azorín estos poemas. Él mismo reconoce que ha sentido, al leer el Poema del cante jondo, una sensación extraña, porque "el título nos induce a pensar en una cosa, y el contenido nos lleva muy lejos de esa cosa". Se había apresurado Azorín, quizá de no muy buena gana, "a experimentar por adelantado las sensaciones de un espectáculo que se ha de desenvolver en el fondo de una sala, sobre un tablado, entre cantadores y bailadoras". Sin embargo, no trata de eso. No es éste un libro folklórico y pintoresco, sino algo muy distinto, pues "al ir pasando las páginas --escribe Azorín-- vamos poco a poco, con profunda sorpresa, sintiéndonos dentro de cuatro paredes blancas. Encima de una mesita

arrimada a la pared, reposa una amarillenta calavera. ¡La eternidad y la nada! ¡La soledad y la contemplación de lo Infinito! En estas dos frases se puede condensar toda la poesía de Federico García Lorca en este su *Poema del cante jondo*".

En el fondo, no está haciendo otra cosa Martínez Ruiz que proyectar su sensibilidad, sus íntimas preocupaciones e intereses de siempre, sobre los poemas de Lorca. Con lo que, para Azorín, el granadino es entonces (claro que sin decirlo expresamente), pero igual que Jorge Guillén y Pedro Salinas, otro "poeta puro". Aunque para serlo del todo le falte aún prescindir de la anécdota, de toda referencia geográfica y temporal concreta, pues el libro de Lorca trata de un espacio físico, humano y espiritual bien concreto: Andalucía.

"Andalucía, sí; la Andalucía melancólica; una Andalucía trágica. Pero la perspectiva espiritual de la poesía de García Lorca es tan sutil, tan profunda, tan intensa, que nos hace traspasar las formas de la vida diaria, las apariencias superficiales, y nos lleva a lo Infinito. Estas figuras que el poeta nos muestra, en fuerza de ser tan etéreas, tan sutiles, se salen de los ámbitos terrenales. Desde la Andalucía que nos retrata García Lorca, saltamos a un mundo que está fuera de toda contingencia. Y si habíamos comenzado la lectura con el ánimo inclinado a lo terreno, nos vemos ahora en plena poesía mística. Y eso es, en realidad, el *Poema del cante jondo*: un libro de poesía mística".

Por supuesto que tales intuiciones de Azorín son sólo eso, intuiciones, y pueden y deben ser discutidas. Sin embargo, son importantes, y no sólo por tratarse del testimonio admirativo de Azorín hacia García Lorca, sino por lo que nos revelan de la personalidad de nuestro escritor, de su tendencia, cada vez más acusada en aquellos años, a la abstracción y el misticismo (un misticismo laico, desde luego, al margen de cualquier dogma):

"¡Qué terrible sensación de aniquilamiento y desesperanza nos producen estos breves poemas! Son tan frágiles y tan sensitivas todas estas figuras, que recordamos la frase de Fray Luis de Granada: "Piensa en los cuatro dones que tendrán los cuerpos

glorificados: claridad, ligereza, sutileza, impasibilidad." Los entes y especies que Federico García Lorca nos muestra --a la manera de preciosos vidrios venecianos-- tienen claridad, ligereza y sutileza; pero son todavía no cuerpos glorificados, sino seres mundanos; se hallan aún en el mundo, prisioneros de la materia; casi ya están fuera del ámbito terrenal; pero les falta todavía dar un paso más para lograr el último de los cuatro dones. No tienen aún la impasibilidad; vemos que la van a tener pronto; aun con todo, necesitan un supremo esfuerzo para lograrla".

Parece entonces que, a pesar de todo, no le acaban de convencer a Azorín estos personajes, estas figuras trágicas, misteriosas, del lorquiano Poema del cante jondo. Sucede que --a su entender-- les falta el cuarto y más importante de los dones: el don de la impasibilidad. (A Azorín le debían de parecer esos personajes, aunque transfigurados por la fuerza de la poesía, demasiado ardientes y terrenales.)

"El mozo que amanece con un puñal en el pecho; la niña que ofrece su cabellera a la Virgen; el embozado que camina por la calle; las viejecitas enlutadas y las cantadoras que entonan una canción henchida de honda melancolía; todos, en suma, aparecen en la poesía de Federico García Lorca de modo tan etéreo, que semejan ya --en la perspectiva espiritual-- seres glorificados; están escapándose del mundo; van a evadirse, sin que lo podamos evitar, de la realidad terrena; poseen ya la ligereza, la sutileza y la claridad. Tiemblan y se estremecen con tenues movimientos; titubean sobre un fondo de irrealdad; nos hablan ya como desde otro mundo; nos miran ya con ojos de eternidad. Un paso más, y dede este ambiente de fino y hondo misticismo con que los envuelve el poeta, saltamos a la región de lo eterno; a la radiante e inefable región en que tendrán el último de los dones que les faltaba: el don de la impasibilidad".

Dedica también Azorín palabras de elogio sincero a Lorca y su Poema del cante jondo, en un artículo para La Prensa, el 31 de enero de 1932. Habían pasado seis meses ya desde la publicación del artículo anterior, pero en nada ha disminuído su entusiasmo por estos bellos poemas. Escribe Azorín: "Hemos de dar cuenta de la publicación de un libro de Federico García Lorca, el grande y simpático poeta [...]: *Poema del cante jondo* [...]; perteneciendo esta obra a la primera manera del autor, diríase que es cosa más reciente, más cercana a nosotros que muchos libros de versos de la moda- lidad más ultramoderna".

Sutilmente --me parece-- está reprochando Azorín a García Lorca los "excesos" (que tan poco agradarían a nuestro autor) de su nueva manera, más o menos surrealista, que había comenzado a practicar desde su estancia en Nueva York y que Azorín pudo conocer por las revistas. (Un poema como "Nueva York. Oficina y denuncia", aparece publicado por primera vez, en las páginas de Revista de Occidente, en enero de 1931.) Esa "primera manera" de García Lorca a que hace referencia Azorín, pero que por su educación y sensibilidad era la única que de verdad podía entender nuestro escritor, es la de Canciones (1927), Romancero gitano (1928) y el Poema del cante jondo. Y explica Azorín:

"El hecho de esta vejez que es nueva, tiene su explicación en el otro hecho de que se está operando ya una reacción en la estética que ha predominado durante los últimos años. Durante esos años se ha llegado a la más violenta acción, y ahora ese ímpetu desplegado se va replegando sobre sí mismo. Acontece lo que aconteció con el movimiento romántico y ha acontecido con todos los movimientos estéticos: se lanza el artista ardientemente contra los cánones imperantes; se dicen y hacen los mayores horrores; se revoluciona toda la estética... Al cabo de los años es preciso hacer el resumen de lo que se ha avanzado. Y entonces se ve, con serenidad, con imparcialidad, que de lo hecho hay que rebajar mucho. No todo lo que se ha innovado es digno de ser conservado; no todo lo que parecía en lo tradicional condenable, lo es en efecto. Se establece un tipo medio de literatura nueva, y ese es el que, sin las exageraciones de la revolución y sin los arcaísmos de la tradición, prevalece. Véase cómo este libro de Federico García Lorca es de los más bellos que ha producido su autor, y será de los que queden, como adquisición definitiva de la nueva poesía. Ni con lo antiguo, ni con lo nuevo; tal puede ser el lema del *Poema del cante jondo*. Y hay en este poema, a más de belleza suma, delicadísima, esencia honda de España. No se puede dar con más expresión y más hondura la sensación de España que se da en algunas poesías, verdaderamente maravillosas, de este libro".

Parece claro entonces que para Azorín, a la altura de 1932, el vanguardismo literario había entrado en una etapa de revisión y de mayor serenidad. Se estaba imponiendo una vuelta, no a lo antiguo y definitivamente superado, sino a una nueva tradición. Así lo cree, al menos, Martínez Ruiz, y por eso le parece el de Lorca un ejemplo claro y magnífico de ello. García Lorca es, en efecto, para Azorín, un auténtico poeta, y

su Poema del cante jondo se erige en uno de los mejores libros de la nueva poesía. Eso lo sabemos hoy con plena seguridad, pero en 1932, era de una gran valentía querer decirlo.

Hay otras (aunque muy breves) alusiones a García Lorca, en los artículos de Azorín, en estos años. De ellas se deduce que, desde luego, era consciente de la popularidad del autor del Romancero gitano --popularidad de la que quizá se sintió algo celoso Azorín, pero que, sobre todo, le parecía sospechosa. Sea como fuere, al revés que con Jorge Guillén, José Moreno Villa y Pedro Salinas (por ejemplo), no hay constancia de una relación de amistad o, por lo menos, de simpatía entre Martínez Ruiz y el poeta granadino. Sin embargo, se conocieron. Una fotografía del banquete a Ramón Gómez de la Serna, el 12 de marzo de 1923, lo demuestra (3). No está muy claro por qué las relaciones de Azorín con Lorca, si es que las hubo, fueron tan distantes. En la Casa-Museo Azorín no se conserva ni una sola carta o tarjeta del poeta, pero tampoco, lo que es muy extraño, un libro dedicado. (¿Creyó conveniente Azorín, después de su regreso a España, en 1939, deshacerse de esos libros?) En 1997 se ha editado un Epistolario completo de García Lorca, en el que no se recupera ni una sola carta a Azorín. No sólo eso, sino que, además, Azorín es uno de los pocos escritores que no aparecen mencionados, o lo es de un modo irrelevante, por el granadino. Así pues, quizá tiene razón José Ferrándiz Lozano, uno de los estudiosos de la obra de Azorín, cuando afirma que, sencillamente, a García Lorca no le gustaba Azorín, ni como escritor ni como persona (4). (Sin embargo, una lectura cuidadosa del primer libro de García Lorca, Impresiones y paisajes, revela una cierta asimilación del arte descriptivo azoriniano.)

La única opinión concreta que de García Lorca conocemos sobre Azorín, la encontramos en una entrevista del poeta con Ricardo F. Cabal, para el diario La Mañana de León, ciudad donde se encontraba entonces García Lorca, en gira con su compañía

de teatro "La Barraca". La entrevista, publicada el 12 de agosto de 1933, es muy interesante por las opiniones --casi todas agresivas y desdeñosas-- expuestas por el poeta, quien critica, por ejemplo, a Valle-Inclán, "detestable como poeta y como prosista". "Además --parece que añadió--, y esto es para indignar a cualquiera, ahora nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle de las barbas. ¡Ya tenemos otro Azorín!". El periodista, como es lógico, no desaprovecha la alusión, y pregunta a Lorca qué opina de Azorín, a lo que el granadino responde:

"No me hablen ustedes... Que merecía la horca por voluble. Y que como cantor de Castilla es pobre, muy pobre. Viniendo ayer por tierra de Campos me convencí de que toda la prosa de Azorín no encierra un puñado de esa tierra única. ¡Qué gran diferencia entre la Castilla de Azorín y la de Machado y Unamuno! ¡Qué diferencia!".

Resultan sorprendentes a nuestro juicio, en un hombre de la sensibilidad de Federico García Lorca, afirmaciones tan injustas como las arriba reproducidas. Es cierto que desde junio de 1933, a raíz del llamado "caso March", empezó a cuestionarse Azorín muchos de sus anteriores elogios a la República, lamentando, pero como hicieron también Unamuno, Ortega y Gasset y otros intelectuales, el sectarismo de que estaban dando muestra los primeros gobernantes republicanos. De ahí, sin duda, la indignación de García Lorca, que comprometido con, o por lo menos, simpatizante de esa misma izquierda que había encarcelado al banquero March, no podía comprender la noble actitud de Azorín en defensa del empresario. De todos modos, quizá no puedan servirnos demasiado las opiniones que expresa García Lorca en esta entrevista, porque también se despacha a gusto en ella, sin duda en un momento de mal humor, con Rafael Alberti, "uno de nuestros mejores poetas jóvenes que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía, aunque él lo crea".

NOTAS

(1) Estos artículos de Azorín son: "Un estreno de Vives", La Prensa, 27 de noviembre de 1927; "Los escritores nuevos", La Prensa, 22 de julio de 1928; "Teatro y pueblo", La Prensa, 14 de diciembre de 1930 [recogido en Escena y sala; sobre Mariana Pineda]; "Los cuatro dones", Crisol, 2 de julio de 1931 y un "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 31 de enero de 1932 [sobre el Poema del cante jondo].

(2) Es curioso que, para Juan Ramón Jiménez, era también García Lorca un hombre y poeta "de cinco razas: cobre, aceituno, blanco, amarillo, negro" (Juan Ramón JIMÉNEZ: "Federico García Lorca", en Españoles de tres mundos, Madrid, Afrodisio Aguado, 1960, págs. 232-233). La "caricatura lírica" de Lorca está fechada en 1928. En ella se nos presenta al poeta en las más variadas situaciones: corriendo, paseando, cantando, encaramado a una tapia; arrojándole un nardo a una monja, saltando a la comba, jugando a las cuatro esquinas... (Sin embargo, el artículo de Azorín no desmerece en nada --me parece-- de la "caricatura lírica" de Juan Ramón).

(3) El 12 de marzo asiste al homenaje a Ramón Gómez de la Serna, y el 5 de abril [de 1923], "Federico está otra vez en el elegante comedor de Lhardy, para participar en la tercera comida del PEN Club español. Entre los asistententes están Azorín, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu, Ramón Gómez de la Serna..." (Ian GIBSON: Federico García Lorca, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1985, Vol. I, pág. 340).

(4) José FERRÁNDIZ LOZANO: "A García Lorca no le gustaba Azorín", La Zona, Revista de la provincia de Alicante, nº 3, 1991, pág. 72.

V. 1. 8. José Moreno Villa

Sólo un trabajo extenso, pero de los mejores de cuantos ha dedicado Azorín a los prosistas y poetas de vanguardia, hemos encontrado sobre José Moreno Villa (1). Sin embargo, conocía de mucho antes Azorín al poeta malagueño. Por lo menos desde 1913 y 1914, cuando publicó el andaluz sus primeros libros de poemas, Garba y El pasajero, el segundo de los cuales mereció un excelente prólogo de José Ortega y Gasset (2). Nosotros hemos tenido la suerte de que, precisamente, interesara a Azorín el que se viene considerando como el mejor libro de versos de Moreno Villa (o, si no el mejor, desde luego el de mayor trascendencia en su tiempo y el que más curiosidad ha suscitado entre la crítica y los lectores): Jacinta la pelirroja.

El artículo de Azorín nos parece interesante no sólo por lo que se refiere al nuevo libro de Moreno Villa, sino también por lo que aquí dice el escritor de otros jóvenes poetas como Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Antes de nada, se complace en imaginar Azorín el retrato físico y moral --pero sobre todo físico; ha entendido muy bien la filosofía de fondo del libro de Moreno Villa-- de la voluble, incitante y caprichosa Jacinta. Jacinta, dice Azorín, "es alta, esbelta, garrida; con la melena larga y roja; las pestañas luengas y suavemente enarcadas; los ojos rasgados; cuando los entorna, por el resquicio se filtra una lucecita de malicia, al mismo tiempo que los labios bermejos están contraídos por un mohín infantil" (Crítica de años cercanos, pág. 115). Porque Jacinta es, en efecto, física y espiritualmente, un admirable ejemplar de aquella nueva mujer que tanto gustaba a los jóvenes vanguardistas españoles: sensual y dinámica, culta pero despreocupada y deportista, sana y apetecible: la célebre "chica de Penagos". Jacinta es evocada por Azorín --con mal disimulada complacencia-- en las más variadas poses y situaciones. Tan pronto lee poesía como sale corriendo a pasear por el campo, vuela en un aeroplano o acude al tea-

tro.

"Va de prisa por la calle; le gustan los jardines, y más los bosques intrincados. Está leyendo en un libro --de algún poeta-- y de pronto lo cierra y se marcha al tomillar [...]; se puede correr, triscar, saltar por la alfombra florida y olorosa. Jacinta corre de un lado a otro; coge ramitas de tomillo y las mastica un momento [...]. Jacinta corre por el tomillar y piensa de repente --todo es repentino en Jacinta-- que ha de comprar un Picasso; pero ha de ser un Picasso blanco, rosa y azul. Además, ¿cómo Jacinta no ha de ir a Nueva York? Desde el aromado tomillar, en un vuelo, a Nueva York, pasando por entre las nubes, contemplando desde arriba los pueblecitos y los mares inmensos" (Años cercanos, págs. 115-116).

Jacinta, en fin, es frívola e inconstante, pero encantadora. Hiperactiva y saludable, llena de energía, todo es fácil y nuevo para ella. Tiene dinero (¿de qué otro modo, si no, se puede adquirir un Picasso?), conduce, fuma, viaja en avión a Nueva York; el mundo entero está quieto, dócil y pequeño a sus pies, mientras ella contempla "desde arriba los pueblecitos y los mares inmensos". Nada se opone al cumplimiento de sus caprichos y deseos. Es una mujer moderna y libre, pero en ella no es oro todo lo que reluce. Porque si es verdad que le gustan los jardines, es cierto también que le atraen aún más "los bosques intrincados". Para colmo, está encantada de tener no uno, sino dos novios. Así (imagina Azorín), "una carcajada le hace echar hacia atrás el busto; el busto suave y elegantemente combado; Jacinta se ve cortejada por un novio español y otro inglés; los dos, naturalmente, serán barbitaheños; la melena roja de Jacinta con las barbas rojas de los dos amantes" (Años cercanos, pág. 116). Jacinta es toda una mujer, y una mujer moderna (hoy diríamos "liberada"), pero con *inquietudes*: "Todo se desvanece como en un sueño; ahora Jacinta se ve en una sala llena de gente; todos miran hacia el escenario, y Jacinta también. En la escena, planos y colores violentos. Cubos y líneas que se entrecruzan. Jacinta, después de comprar un Picasso, estudia el teatro ruso [...]. Jacinta ríe y vibra; sus ojos relampaguean de inteligencia" (Ibíd.,

pág. 116).

Claro que a Azorín, como a Moreno Villa, lo mismo que a nosotros, le sugestionaba profundamente esta simpática Jacinta, tan culta, atractiva y cosmopolita, aunque en el fondo también --había que decirlo-- tan ligera. Jacinta es una joven inteligente, pero un poco loca, un sí es no es superficial. Por eso se pregunta nuestro escritor si, en realidad, entiende Jacinta a estos poetas, aunque sea la musa de alguno de ellos. Poetas que, de todos modos, están encantados de que existan muchas Jacintas que comprenden, incluso, a veces leen sus libros. Pero, ¿cómo podrá Jacinta entusiasmarse de verdad con la poesía clásica de un Jorge Guillén, con el grave Pedro Salinas o con Rafael Alberti?

"Jorge Guillén, puro, inmóvil en medio de la vorágine, con un libro en la mano, al igual que si fuera una estatua de alabastro. Pedro Salinas, grave, con una balancita de oro, en que va pesando la inteligencia y la sensibilidad. Rafael Alberti, inquieto, azogado, quitándole el azogue a todos los espejos; pasando la vida entre el Azoguejo de Segovia y las minas de Almadén; Federico García Lorca, con la mano en el picaporte de la puerta para entreabirla y marcharse a la fácil facilidad; o de puntillas para alcanzar de un aparador, como un niño, sin que lo vea nadie, un merengue, el merengue de la popularidad" (Ibíd., pág. 116).

Y de nuevo ha logrado Azorín, con apenas dos, tres pinceladas, trazar un apunte rápido pero exacto de sus cuatro poetas jóvenes preferidos. Sabe Azorín que, en el fondo, Jacinta no podrá entender nunca a estos poetas; poetas que trabajan juntos pero en silencio y que parecen más bien un equipo de ingenieros, cuya labor fuese, paciente y callada, tan limpia como cuidadosa.

"Poetas de España; con tiralíneas y cartabones; frente a anchurosos pliegos blancos; trazando líneas y formando cubos, rombos, triángulos [...]. Jacinta ha penetrado en la ancha estancia y ha ido corriendo hacia José Moreno Villa; el poeta se ha puesto un dedo en los labios y ha indicado con la mirada que estuviera atenta a lo que allí pasaba. Jacinta, tan reidora, tan inquieta, tan exuberante, se ha quedado inmóvil y ha contemplado a los poetas con sus cartabones y tiralíneas; parecía no comprender. Sí; decididamente; nos lo dice Moreno Villa; Jacinta comienza a no comprender. ¿Có-

mo su sensibilidad, tan impetuosa, se puede avenir con todo un mundo de inteligencia abstracta? ¿Cómo en la turbulencia de las sensaciones que Jacinta gusta, con plena voluptuosidad, puede haber lugar para la concepción puramente intelectual?" (Ibídem, págs. 116-117).

Porque se trata, en realidad, esta nueva poesía de una poesía intelectual, antes que del sentimiento. No hay lugar en ella para las pasiones, y eso es precisamente lo que pretenden, con tanto cuidado, con tanta precisión, estos poetas: abstraer la realidad, depurar la sensibilidad. Y lo extraño es que José Moreno Villa, en este dedicado a su amiga Jacinta, se sirve también del mismo procedimiento de sus compañeros.

"Y ésta es la nueva poesía; una alquitara de la sensibilidad, una alquitara, donde entra, por una parte, el mundo sensible, y sale por otra ya perfectamente depurado de sensibilidad. José Moreno Villa, en su poema en poemas, *Jacinta, la Pelirroja*, nos ofrece una muestra del nuevo arte de poesía. De rezumo de imágenes, podríamos calificar su estética. Las imágenes de la realidad sensible han sido tan alambicadas, que ya no queda de ellas sino la esencia. [...] Al igual que el poeta ha ido extractando, nosotros podríamos ir desextractando; lo mismo que Moreno Villa ha ido haciendo pasar por el alambique la realidad, nosotros podríamos hacer que tornara a su estado no manufacturado. Y sólo así veríamos patentemente todo el proceso de esta estética, que se afana en quitar sensibilidad a la poesía" (Ibídem, págs. 117-118).

Lo que pretenden estos poetas no es sólo limpiar la poesía de falsas adherencias retóricas y sentimentales, sino, sobre todo, lograr una nueva sensibilidad. (Azorín, sin duda, se está refiriendo aquí, aunque sin emplear la expresión concreta --que probablemente le desagradaba--, a la deshumanización del arte, según la había definido, diagnosticado, más bien, José Ortega y Gasset). Pero --piensa Azorín con acierto-- "se ha luchado por desensibilizar el arte, y lo que habéis hecho, queridos poetas, es crear una nueva sensibilidad" (pág. 118).

Bien. Pero ¿cuál será la técnica empleada por estos poetas --y ahora, en concreto, por José Moreno Villa--, para desensibilizar o, si se prefiere, deshumanizar la poesía? Pues, según Azorín, basta con sólo una cosa: prescindir del adjetivo, porque

el adjetivo, el epíteto, expresa no la esencia, sino un accidente de las cosas. "José Moreno Villa alquitara y depura la realidad sensible; llega hasta evitar, proscribir, rechazar todo epíteto, todo adjetivo. El imperio seco y escueto del sustantivo; la imagen en su última y más refinada esencia" (pág. 118) (3). Pero no se vaya a pensar por eso que el nuevo libro de versos de Moreno Villa es un libro árido y difícil, intelectual. Todo lo contrario. Lo cierto es que le gustó mucho a Azorín, y por eso recomienda: "Leed *Jacinta*, *la Pelirroja*; la sensibilidad va borbollando entre los versos como un agua cristalina entre las blancas piedrecitas" (pág. 118).

Podría parecer que, en realidad, no sintió nuestro escritor --si atendemos sólo al número de artículos que le dedica-- demasiado afecto y estimación literaria por José Moreno Villa. Y no es verdad sin embargo, ni mucho menos, porque fue, probablemente, Moreno Villa uno de los escritores jóvenes que más trato tuvo con Azorín. Se conocían al menos desde 1913, cuando la Fiesta a Azorín en Aranjuez, a la que asistió el poeta, siendo entonces cuando escribió un poema dedicado a Azorín, recogido luego en su primer libro importante, Garba. El poema, compuesto en versos alejandrinos, dice así:

"Azorín se destaca sobre un fondo dorado...
(No sé por qué, este oro propio del quattrocento).
Labra tierras parduzcas con sutil arado,
cuya reja conduce en la punta un fermento.
Tiene el fermento, a veces, la potencialidad
de hacer que resucite una muerta ciudad,
y evocar en nosotros los cariños dormidos
por personas pequeñas y objetos preteridos...
Es de una vibración diáfana, de clarín,
la labor silenciosa, mimosa, de Azorín" (4).

Como poesía --dicha sea la verdad-- no es una gran cosa, pero tiene el interés de ser un testimonio sincero de la admiración que su autor sentía por Azorín.

No podemos hoy precisar con exactitud cuál fue el grado de amistad y de simpatía que llegaron a tener entre sí ambos escritores. José Moreno Villa, en sus libros de memorias Vida en claro (1944) y Los autores como actores (1951), da algunas noticias interesantes sobre esta relación amistosa. Los años de mayor proximidad entre los dos (más un tercer amigo, Pío Baroja) fueron los de la primera mitad de la década de los veinte (5).

El 6 de mayo de 1922, Azorín, en un artículo titulado "Sobre el Diálogo de las Lenguas" (6), hace una primera referencia elogiosa a José Moreno Villa, prologuista de una nueva edición de la obra de Juan de Valdés (o de Juan López de Velasco). Llama ya entonces Azorín a Moreno Villa "querido amigo", calificándolo además de "fino y delicado poeta".

Un año después, en diciembre de 1923, encontramos otra referencia elogiosa al poeta. "En el Congreso", artículo también para ABC, comenta de paso Azorín la edición que había hecho Moreno Villa de las obras de Espronceda, para los clásicos de "La Lectura". "La Lectura, en su colección de clásicos, acaba de publicar dos volúmenes de poesías de Espronceda. Ha cuidado de esta edición el delicado poeta José Moreno Villa. Un poeta ordena y comenta la obra de otro poeta. ¡Dios libre al buen poeta Moreno Villa de la epidemia reinante del embolismo!" (7).

Se refiere sin duda Azorín, con eso del "embolismo", a las primeras manifestaciones --que muy poco o nada le gustaron-- del ultraísmo, movimiento poético de vanguardia.

En seguida pudo Moreno Villa devolver el favor a Azorín, porque, en febrero de 1924 (justamente entonces, en los meses finales de 1923 y primeros de 1924, estaba siendo muy criticado Azorín, en principio por su actitud poco receptiva ante los nuevos escritores, aunque en realidad por haber aceptado con un cierto optimismo la dictadura

de Primo de Rivera, con el consiguiente enfado y distanciamiento de Juan Ramón Jiménez). En febrero de 1924, Moreno Villa, que no era todavía un colaborador habitual de los periódicos, hace una breve referencia elogiosa a Azorín (8):

"El estilo de Baroja es un estilo abierto, y el de Azorín un estilo cerrado. Se comprende que aquel escritor guste de Patinir, como en general de los pintores septentrionales, ávidos siempre de espacio, de infinito. Por los inmensos paisajes recién llovados de Joaquín Patinir se pueden emprender largas excursiones improvisadas, cambiar de rumbo a cada paso, e internarse en azules lejanías. Da la coincidencia, además, de que los paisajes de Patinir tienen falta de unidad, rasgo común a todos los primitivos.

Desconozco las preferencias pictóricas de Azorín, pero su estilo literario responde a un arte concluso como el del siglo XVI, donde todo es visible; donde ningún motivo queda cortado por el marco ni confundido en la sombra; donde todo aparece en un plano y perfilado con claridad; donde la luz es homogénea y hasta monótona; donde todo está perfectamente trabado y es forzosamente necesario".

Es raro que no recordara, que afirme no conocer, José Moreno Villa, los pintores preferidos de Azorín, porque el tema habría surgido sin duda en alguno de sus paseos y conversaciones con el autor de Castilla. Además, los artículos de Azorín sobre pintura son relativamente numerosos (con ellos ha podido hacerse un regular volumen: Pintar como querer) (9). Más o menos por entonces fue cuando hizo Moreno Villa un retrato a la pluma de Azorín, que fue reproducido en la primera edición de Racine y Molière, en ese mismo año de 1924. Moreno Villa frecuentó bastante por aquel tiempo al escritor, llegando a colaborar juntos en alguna empresa literaria:

"Azorín ha sido siempre una sombra; una sombra que se pasea por los pueblos de España sin armar ruido, con pies de plumas. No sé ya cuándo ni dónde lo conocí. A partir de incierta fecha comienza a enviarme tarjetas de visita con una palabra alentadora. La última, con motivo de los artículos titulados "Pobretería y locura", decía: "Ha llegado usted al sumum, la sencillez [...]" (10).

Azorín me nombró una vez miembro de lo que llamó "Amigos de Lope de Vega". En un papel timbrado con ese lema, me comunicó que éramos muy pocos, creo recordar que once. Yo le contesté mandando hacer otros tantos ceniceros a una fábrica de Talavera con el mismo lema y el año, ¿1914? No, algo después, acaso 1921.

Cerca de la fecha en que Américo Castro publicó el "Lope de Vega" de Renner, traducción y ampliación" (11).

Son bastante numerosas, aunque no siempre interesantes, las referencias a Azorín que podemos encontrar en los libros de memorias de José Moreno Villa. En Vida en claro, por ejemplo, además de las que ya hemos señalado, hay un breve recuerdo al Azorín epatante de Brandy, mucho brandy (pág. 146). Sin embargo, siempre según Moreno Villa, Azorín ha sido uno de los pocos escritores españoles que han aspirado a la perfección (pág. 156), pero sabiendo preocuparse también por la situación económica del trabajador intelectual (pág. 187).

Y en el otro libro de Moreno Villa, Los autores como actores (12), aparece recordada la figura de Azorín (a pesar de todo lo ocurrido antes, durante y después de la guerra civil, la que llevó a Moreno Villa al exilio) con un gran respeto y admiración, llegando incluso a justificar, o al menos explicar, las razones de Azorín para regresar a España, una vez terminada la guerra.

"De los filósofos voy a pasar a los literatos. Y me acude rápidamente el que se llamó "pequeño filósofo" a sí mismo, Azorín. Este fecundísimo escritor, este verdadero obrero de la pluma, parecía que no hacía nada, que era un eterno paseante en Corte. Se le veía caminar con lentitud, llevando un bastón discreto y mirando como miran los ciegos, con la cara levantada y sin fijeza en lo concreto. Maravilla en quien tanto detalle supo captar de la realidad concreta española. Se le veía caminando, o sentado en los sitios más raros, por ejemplo, en los subterráneos del metro; como un hombre aburrido, sin quehacer" (Los autores como actores, pág. 18).

Esto por lo que se refiere a la leyenda, a la caricatura --casi-- del escritor, pero Moreno Villa apunta también unas interesantes (y acertadas) notas de psicología:

"El secreto de hombres así está en que son enormemente metódicos y perseverantes. Mañanas para escribir, tardecitas para leer y días para caminar, hablar un poco y ver lo que se presenta. Jamás le vi una cartera en la mano, ni tomar un apunte en público. Si al principio de su carrera literaria fantocheó bastante con el paraguas ro-

jo y el chaleco a cuadros, o como fuese, en plan de literato bohemio que llama al público y se mofa de él, luego, ya firme su firma, fue un modelo de dignidad en cuanto al porte o presentación" (Ibidem, pág. 18).

Compara Moreno Villa constantemente Azorín con su amigo Pío Baroja, tan diferente de él en todo:

"El compañero más constante que ha tenido [Pío Baroja] es Azorín, su polo opuesto. Muchas veces me ha dicho: "Azorín no tiene criterio". Yo sé que le profesa un gran afecto y una gran estimación literaria, pero le censura con la frase dicha porque así es.

Si Azorín lleva su porte con la dignidad del caballero exento de trabajo, Baroja camina a su vera encorvado. [...] Si Azorín va cuidadosamente, Baroja va desajustado y sin cepillar. Es curioso cómo esto corresponde a sus respectivos modos de escribir. Se diría que a uno le preocupa la gente y al otro, no. Cuando en el fondo creo que es al revés; que a Baroja le importa más que a Azorín el juicio ajeno. Le duelen más los pinchazos. Ya se ve en su biografía o Memorias. No creo que Azorín se salga un día hablando de los que le censuraron el haber hecho el elogio de Maura, Cierva, la República y, ahora, de Franco y su Falange. Y la cosa es que todo esto lo hace por falta de criterio, y, sobre todo, por que le dejen en paz continuar su obra, que es su vida" (Ibidem, págs. 19-20).

Casi un capítulo entero dedica Moreno Villa a Azorín en su interesante libro Los autores como actores. Y es que, a pesar de la lejanía --Azorín en España, Moreno Villa en México; distancia que no era sólo geográfica--, el poeta ha seguido leyendo a Azorín, un escritor que, son sus palabras, es "grande dos veces: grande en la literatura española y grande en el tiempo". Por ejemplo, sabemos que estudió con una gran emoción y curiosidad, Moreno Villa, las Memorias inmemoriales de Azorín, libro que le gustó mucho en bastantes de sus capítulos, aunque en otros, dice, a pesar de la maravilla del estilo, le ha decepcionado un poco. Llegó, entretanto, Moreno Villa a definir en una sola frase la fórmula azorinesca: "Ser preciso en los detalles y vago en el conjunto". Definición, permítasenos decirlo, magnífica. Y es que, para Moreno Villa, "en la prosa española viene a representar [Azorín] lo que Juan Ramón en la poesía", tal ha sido su preocupación en sugerir estados espirituales y sentimentales (13).

En realidad, la admiración que Moreno Villa siente por Azorín como escritor es tan grande que le lleva incluso a disculpar --a él, que tan mal tenían que parecerle-- algunas actitudes "colaboracionistas" de Azorín. En concreto, su integración después de la guerra, sin excesivos problemas, en la España de Franco. Adhesión para la que encuentra Moreno Villa una buena disculpa y aun justificación:

"No hay que ensañarse con nadie y menos con los más cercanos a nosotros, con los que no pueden vivir sino sobre la tierra que los crió. Es el caso de Azorín; hubiera sido el de Unamuno; lo es el de Benavente. La sustancia de sus obras, su alimento diario es del pueblo español. Se diría que nada les nutre de los pueblos extraños. *¿Qué hubiera sido de ellos en américa? Lo que fue de Unamuno en París, lo que fue de Azorín allí mismo. Andar como sombras errantes, sin asidero posible a nada. Son autores muy del terruño*" (14).

Moreno Villa, lejos para siempre de su patria, tendrá al menos un pequeño consuelo, la sensación de que hay algo que no ha cambiado en el paisaje espiritual de España: "Sé --escribe con emoción-- que en este preciso momento Azorín desmenuza la carne de un clásico --momia ya-- y consigue extraer un globulillo perfumado" (15).

NOTAS

(1) AZORÍN: "Jacinta", ABC, 11 de diciembre de 1929 [en Años cercanos, págs. 115-118].

(2) Garba y El pasajero, de José Moreno Villa, dedicados a Azorín por el autor, se conservan, con otros libros dedicados a Azorín por Moreno Villa, en la Biblioteca de la Casa-Museo en Monóvar.

(3) Recuérdese el verso de Vicente Huidobro: "El adjetivo, cuando no da vida, mata" (Vicente HUIDOBRO: "Arte Poética", en El espejo de agua). Por cierto, que de la misma idea participaba también Azorín, quien en el "Prólogo" --por ejemplo-- de su libro De Valera a Miró (1959), escribe: "¿Existe el estilo? ¿Cómo ha de ser el estilo? [...] No usar imágenes. Las imágenes envejecen; el estilo en imágenes caduca [...]. La cuestión de los adjetivos. A los principiantes que me consultan siempre les digo, escuetamente: *No uséis adjetivos* [...]; ése es el busilis. Quien dice sin adjetivos, dice con los menos adjetivos; no hay que exagerar. Se escribe en casa, para nosotros, sin adjetivos; se escribe después, para el público, con avaricia, con parquedad, con sobriedad de adjetivos. Lo que importa es el sustantivo, expresivo, exacto, insustituible" (Ob. cit., págs. 11-12). La misma preocupación encontramos en el capítulo XXXII, "El estilo", de sus Memorias inmemoriales (1946).

(4) José MORENO VILLA: "Azorín", en Garba, José Zabala ed., 1913, pág. 70.

(5) "He paseado muchas tardes con él [Pío Baroja] y con Azorín por la calle de Alcalá y Carrera de San Jerónimo en la época que su cuñado Caro Raggio tuvo una librería en las cuatro calles. Hacia 1921" (José MORENO VILLA: Vida en claro. Autobiografía, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág. 82).

(6) AZORÍN: "Sobre el Diálogo de las Lenguas", ABC, 6 mayo de 1922 [recogido en De Granada a Castelar, Madrid, Caro Raggio, 1922, págs. 61 y siguientes].

(7) AZORÍN: "En el Congreso", ABC, 25 diciembre 1923 [recogido en Leyendo a los poetas].

(8) José MORENO VILLA: "Diurnales. Día 5", España, 2 de febrero de 1924, pág. 7.

(9) "A mí me recreaba salir de aquel ambiente juvenil [la Residencia de Estudiantes, con Lorca, Dalí, Buñuel...] y ponerme a pasear con Azorín y Baroja, que no entendían nada de los movimientos modernos. Recuerdo que en uno de estos paseos desfilamos por delante de una frutería de la calle Mayor, cuyas hermosas frutas, variadísimas en color y formas y tamaños, estaban colocadas verticalmente. Azorín me dijo señalando hacia la frutería: "Un cuadro cubista". Lo mismo le pasó con el "Superrealismo" (José MORENO VILLA: Vida en claro, ed. cit., pág. 114).

(10) "Los artículos de "pobretería y locura", bajo problemas generales de aseo y

de moral españoles, atacan con energía la situación política Lerroux-Gil Robles. Mis amigos estaban desconcertados. Gabriela Mistral llegó a decir que no había un español más moderno que el mío. Azorín me escribió felicitándome" (*Ibidem*, págs. 190-191).

(11) *Ibidem*, pág. 83.

(12) José MORENO VILLA: Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976.

(13) *Ibidem*, págs. 96-101.

(14) José MORENO VILLA: Vida en claro, ed. cit., págs. 82-83.

(15) *Ibidem*, pág. 140.

V. 1. 9. José María Souvirón

Es un poeta, hoy, casi olvidado, pero que alcanzó a tener un cierto prestigio --y merecido-- en su tiempo. Azorín gustaba de su poesía, dedicándole palabras de elogio en, al menos, tres ocasiones (1). Por su parte, Souvirón escribió un bello y agradecido recuerdo de Azorín (2).

Malagueño, nacido en 1904, su poesía, iniciada en 1923 con Gárgola, según la crítica, "enlaza con el juanramonismo y la generación del 27" (3). Sin embargo, desde 1945 se dedicó sobre todo a la novela, género en el que no llegó a destacar como en el verso.

Ese "paso oculto" a que se refiere Azorín en el primer artículo que le dedica, es aquella transición que, preparada por Campoamor --no debe sorprendernos-- en la época post-romántica, enlaza (según él) la nueva poesía con el lenguaje esencial y sobrio de los místicos.

Tiene ahora en las manos Azorín un nuevo libro de versos: Conjunto. Y se imagina ya el escritor en el palacio de una vieja ciudad castellana. En este palacio (con el que, nos parece, pretende simbolizar Azorín la historia de la poesía española), un palacio de "salas anchas, largo tiempo cerradas", palacio de "corredores penumbrosos", llenos de "muebles de todos los tiempos; del siglo XVII y del XVIII; de la época de Isabel II". En este palacio, como decíamos, ha descubierto Azorín un mirador, una terracilla. Desea subir a ella el escritor cuanto antes, para contemplar mejor desde arriba el paisaje. Pero no acierta a encontrar Azorín, por más que busca, la subida al mirador. Advierte de pronto una puerta con la que, tal vez, "forcejemos un poco para abrirla. Y vemos luego que la escalera que se nos presenta conduce a la torre. No podíamos sospechar allí ese paso. Un paso disimulado, oculto" (Años cercanos, pág. 87). Y, en efecto, también nosotros hubiésemos tenido que forcejear, aunque bastante más que

Azorín, para poder abrir esa puertecita. Porque, como vamos a ver en seguida, se hace difícil imaginar que fuera ésa, precisamente (Campoamor), y no otra (Bécquer, por ejemplo, si seguimos el razonamiento de Azorín), la entrada, el paso oculto y secreto que nos lleva de la poesía de los místicos, a través de la poesía romántica, a la nueva poesía española de la década de los veinte.

"¿Cómo se pasará de la poesía romántica a la poesía actual? Esta poesía de ahora, tan sutil, tan diversa de la antigua, la clásica, y tan apartada de la romántica, ¿será española? ¿Tendrá raíces en la tierra poética de España? Ramón de Campoamor, ¿de qué manera nos mostrará el paso oculto de la poesía antigua a la novísima?

El paso secreto existe; Campoamor facilita esa transición; la prepara. Campoamor es un romántico. [...] Campoamor se inicia y desenvuelve en lo más intenso del romanticismo. Pero Campoamor --singular fenómeno-- atraviesa el chaparrón de colores romántico sin que una sola gota de azul, de verde, de grana, de morado caiga sobre él. Todo escueto, mísero, sin un chisporroteo de vocabulario raro, precioso. La desnudez total en la expresión. La sensibilidad es romántica; [...] Un romántico, sí, sin color y sin cadencia. Y éste es el paso oculto para llegar a la poesía novísima" (Ibíd., págs. 87-88).

Le es muy grato notar a Azorín que, en efecto (y ése era el propósito principal de este artículo), la poesía de los jóvenes tiene unas profundas raíces españolas, y no se trata sólo una moda foránea, como muchos se obstinaban en denunciar entonces. Pero, ¿en qué consiste, para Azorín, ese carácter esencialmente español que los poetas nuevos han heredado de nuestros místicos, sin sospecharlo siquiera, a través de Campoamor? Pues, según el escritor, consiste en que:

"La poesía nueva renuncia a la riqueza del vocabulario; el color, la música, las formas opulentas las aparta de sí. Se une a Campoamor en la renunciación a los fastos del mundo físico. Su empeño es el de simplificar ese mundo. Líneas y superficies de una transparencia maravillosa. De la alquitara, de la introspección ha salido la prosa de los místicos; de la renunciación a los atuendos románticos ha surgido la poesía nueva. Tan pobres de léxico como Campoamor. Tan elegantes, tan aristócratas como una bella dama que, pudiendo adornarse con espléndidas joyas, se contenta con su propia soberana belleza" (Ibíd., pág. 88).

Por supuesto que esa idea de Azorín --que los poetas jóvenes enlazan con los

místicos por medio de Campoamor-- es algo muy discutible. Mucho más probable, en nuestra opinión, es que lo hicieran a través de la línea que lleva de la poesía popular, por medio de Bécquer, a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Pero no deja de llevar Azorín una parte de verdad en lo que dice, porque lo cierto es que la Poética de Campoamor, el poeta más leído y gustado en España, en el último tercio del siglo XIX, no es despreciable en absoluto, y merece la pena de ser estudiada. Desde luego, para nosotros es esa una idea (la de una posible influencia de Campoamor en los poetas jóvenes) tan disparatada como sugestiva, aunque sólo fuese por lo que nos descubre de los gustos literarios (o de la ironía) de Martínez Ruiz. Pasa luego a tratar ya, específicamente Azorín, de Conjunto, el nuevo "librito aéreo de versos" de José María Souvirón.

Le gustó la sobriedad y sencillez de los versos, "versos que tienen su encanto en sí mismos", creyendo ver una "correlación profunda entre estos versos tan finos y un pedazo de paisaje sobrio castellano". Por supuesto, Azorín tenía necesariamente que apreciar una poesía (aunque menor, como lo es sin duda la de Souvirón) en la que se lograba una afinidad espiritual con el paisaje austero del Guadarrama. Porque si algo ha querido siempre Azorín, es precisamente la sencillez, lograr, con un mínimo de medios, el máximo de sugerencia". Sencillez entonces --la de la nueva poesía-- que se corresponde (siempre según Azorín) con la sobria belleza del paisaje castellano. De ahí "la raigambre honda de la nueva poesía en el suelo de España". Sobriedad, limpieza y elegancia; simplicidad, aristocrática pobreza. Pobreza que no es tal, sino búsqueda de la pura esencia de las cosas.

El otro artículo en que Azorín habla de Souvirón es cuatro años posterior. Publicado el 20 de agosto de 1933, ahora va a referirse Azorín a Fuego a bordo, otro libro de versos. Souvirón ya no vivía en Málaga, sino en Chile, pero tiene buen cuidado de advertir Azorín que no por ello se ha olvidado Souvirón de España, la cual lleva siem-

pre en el corazón. Lo primero de todo, le ha sorprendido a Azorín el extraño título del libro: Fuego a bordo. No parece, desde luego, un título muy feliz para un volumen de poesía. Además, acababa de suceder --lo recuerda Azorín-- un grave incendio en un trasatlántico. Y, la verdad, no debía de estar muy inspirado aquel día nuestro escritor, porque dedica casi la mitad del espacio de lo que debería ser un estudio o reseña del libro de Souvirón, a lamentar el peligro de incendio en los trasatlánticos. Por fortuna, no trata Souvirón en su libro de estos fuegos catastróficos, sino de aquel otro "fuego que sobre un barquito, un ligero batel, un bergantín, un patache, vemos en un hogaril a la hora de las comidas". Y escribe --ahora sí-- bellamente Azorín, sugestionado por la lectura del nuevo libro de versos del poeta malagueño:

"El barco es pobre; no tiene cocina; hay que condimentar lo poco que la marine-ría yanta en un alnate que, sobre cubierta, soporta un humilde perol. Y como nosotros a esa hora pasamos distraídos por el puerto; como en nuestro paseo meridiano hemos arribado ante este modesto barco, en que relumbra un fuego --fuego a bordo--, nos detenemos un instante y contemplamos la viva lumbre en la radiante mañana, bajo un cielo azul. Y esa lumbre es como un rubí claro y rutilante debajo del añil de la inmensa bóveda sidérea. Sidérea ahora, en pleno día; sidérea siempre; ya llegará la noche y comenzarán a surgir las estrellitas. Y entonces este rubí de ahora --fuego a bordo-- lucirá en contraste aquí en el mar, con las innúmeras luminarias del cielo. Versos como las estrellitas del cielo, y como los rubíes de los fuegos a bordo, en los barcos modestos, son los de José María Souvirón".

En realidad, da la impresión de que, aun gustándole, no le entusiasmaron a Azorín los versos de Souvirón. Era un poeta menor, aunque discreto y correcto, lo que para Azorín era ya un mérito en sí mismo. Lástima que no intentase siquiera hacer un análisis un poco más profundo de la poesía del malagueño.

Hay, sin embargo, un hecho innegable, y es que Azorín apreció, y conservó ya siempre, hasta el final de sus días, la amistad de Souvirón. Existe un trabajo interesante sobre sus relaciones amistosas y literarias, firmado por alguien tan cercano al maes-

tro como su abogado y albacea literario, Santiago Riopérez y Milá (4).

En este trabajo de Riopérez, quien nos ha confirmado (y ampliado) de palabra lo que entonces sostuvo por escrito, además de reproducirse dos fotografías del poeta con Azorín, el día del Homenaje al maestro en el Instituto de Cultura Hispánica --homenaje al que asistió también nuestro biógrafo--, se evoca breve pero emocionadamente la personalidad del autor de Conjunto, hombre muy azoriniano a juicio del comentarista y que destacaba, lo mismo que Azorín, por su "sensibilidad, elegancia espiritual, finura psicológica y entrañable atención hacia los jóvenes". Por lo que se refiere a su obra, hay en ella, como en la de Azorín, una "intemporalidad", un gusto por lo cotidiano trascendido, "sencillez en la directa observación" y un canto, en fin, pero "sin apasionamientos, a la familia; tema, casi nuclear, de su creación artística". Aunque lo más interesante, a nuestro juicio, son las palabras recogidas por Santiago Riopérez, de labios del propio Azorín, a propósito de la obra de Souvirón, de la que afirma: "Souvirón ha dicho en verso muchos temas que yo he tratado en prosa. Es un poeta delicado, fino, entrañable. Maravilloso". Para añadir enseguida: "Todo pasa. De Souvirón permanecerá su entronque con lo popular".

A tanto llegó la confianza, la simpatía de Azorín por Souvirón, que las palabras de agradecimiento escritas por el maestro para el Homenaje de los poetas: "Una tarde en Aranjuez", recuerdo de las que pronunció en 1913, quiso que fuesen leídas por el poeta malagueño. Luego, "al anochecer, apagado el fuego de las palabras y de los aplausos --concluye el biógrafo--, Souvirón acompañó a Azorín hasta su casa. Yo me quedé solo con el maestro en su cuarto-estudio. Después, Azorín, cansado, se retiró diciéndome adiós con la mano en alto".

Además, por si fuera poco, tenemos el testimonio y recuerdo del propio Souvirón, quien no sólo confirma las palabras antedichas, sino que las amplía y matiza.

En "Horas con Azorín", artículo de 1968, desaparecido ya el escritor, Souvirón, en un trabajo de extensión apreciable, recuerda las circunstancias de su primer encuentro con Azorín. Azorín fue, para Souvirón, nada menos que "el escritor ilustre que me concedió la primera aprobación de mi recién iniciada obra", algo que fue tanto más emocionante, cuanto que habían transcurrido "varios años entre mi descubrimiento de Azorín y mi primer encuentro con él, y en ese transcurso recibí de él una eficaz y afectuosa atención". Azorín fue el primer escritor español contemporáneo que leyó Souvirón, a los quince años de edad, cuando apenas si existían para él las novelas de Salgari y los versos de Bécquer. Fue un deslumbramiento. Acababa de descubrir, confiesa, "una literatura absolutamente nueva, sorprendente por su elegante sobriedad, su conmovedora penetración. Desde aquel día admiré al escritor que tan renovadora y fértil visión me regalaba de mi tierra, de los grandes escritores de mi lengua [...]. A Azorín le debo, en primer término, mi afición y respeto por los clásicos españoles". Quizá por eso, apenas terminada la carrera, cuando la imprenta de Litoral le imprime su libro de versos, Conjunto, decidió enviar un ejemplar a Azorín. Pasaron varios meses, seis u ocho; no había tenido Souvirón siquiera un acuse de recibo. El libro, seguramente, se había perdido en el correo. Y, entre tanto, todos sus familiares y amigos se burlaban del joven poeta, pues no comprendían la novedad --muy relativa-- de sus poesías. Pero, sigue contando Souvirón:

"Una mañana, al abrir el ABC, vi un artículo titulado: "Poesía. El paso oculto", firmado por Azorín. Iba yo leyendo y caminando por la Alameda, y estuve a punto de caerme de espaldas cuando, al iniciar la lectura, sin poder creerlo, descubrí que el artículo empezaba diciendo: "Azul intenso, añil; en la nota azul, un nombre: José María Souvirón. Y un título: *Conjunto*". Azorín dedicaba un afectuoso comentario a mi libro. Aquella tarde había toros. Era el 19 de julio de 1929. Me fui al tendido que solía ocupar con algunos amigos y amigas veinteañeros como yo. Detrás de ese tendido había una especie de palco reservado para los socios del Círculo Malagueño, en el que cómodamente apartados se sentaban la mayoría de los señores que hasta esa misma maña-

na habían hecho burletas y cuchufletas sobre mi poesía. Mis amigos --no más de una docena-- me saludaron con un aplauso. (Aún no había empezado la corrida.) Cuál no sería mi sorpresa, mi estupefacción, cuando noté que aquellos caballeros mayores empezaban también a aplaudirme, y no en pitorreo, sino con muestras de paternal aprobación. No cabía duda de que un artículo de Azorín servía, por lo pronto, para que se terminara de súbito una buena parte de la chanza malacitana".

Espero se perdonará la extensión de la cita, en atención a su interés. Desde luego, lo que le ocurrió al joven Souvirón nos sugiere una buena cantidad de reflexiones de sociología literaria. Muy importante nos parece el testimonio del poeta, porque revela en buena medida el prestigio de Azorín como crítico literario de ABC, periódico que tenía sin duda una influencia decisiva en la siempre conservadora "buena sociedad" de provincias. Algunas veces, por cierto, se ha tendido a despreciar el valor y el interés de la crítica literaria de Azorín, acusándole de practicar un impresionismo tan superficial como evasivo. No se quiere tener en cuenta el público sencillo para el que escribía Azorín: lectores apenas de periódicos y de revistas ilustradas, de una cultura convencional y muchas veces --demasiadas-- deficitaria. En el caso que venimos analizando, seguramente, a pesar de la claridad de Azorín (quien, a su vez, hacía verdaderos esfuerzos para profundizar, pues conocía las acusaciones de superficial que se le hacían); en este caso concreto, decíamos, es seguro que no entendieron tampoco demasiado bien los argumentos de Azorín, pero se reconocía al menos la autoridad de su firma, con lo que los poemas de Souvirón, si antes eran considerados poco menos que incomprensibles, eran vistos ahora, instantáneamente, con un mayor respeto o indulgencia.

Un año más tarde, en 1930, vino Souvirón a Madrid, y lo primero que hizo, como es lógico, fue pedir una visita a Azorín, quien le citó, efectivamente, pero en el Metro (que, como sabemos, es una de las aficiones, o más bien manías, de senectud de Azorín). Allá se fue el poeta, que, al presentarse a Azorín, sorprendió al maestro por su

juventud. Al principio, incomodó un poco a Souvirón el prolongado silencio del escritor, quien, por fin, empezó a hablarle con elogio, ya todo seguido, de su libro Conjunto.

"Me dijo que le había gustado mi libro por su sobriedad, y me repitió, con otras palabras, algo que había dicho en su artículo: que la más nueva poesía española renunciaba a la riqueza de vocabulario, que se apartaba tanto de los clásicos como de los románticos en su renuncia al color, la música, las formas opulentas, y que él opinaba que el paso del romanticismo y sus secuelas a esta poesía nueva lo había dado Campoamor. Yo pasaba en esos días por la época más anticampoamoriana de mi vida. Después, mucho después, cambié de opinión, y sin tener aún ninguna veneración particular por el inventor de las *Doloras*, llegué a pensar que Azorín tenía algo de razón en ésto. Pero en aquellos tiempos la relación establecida por Azorín entre mi poesía y la de Campoamor me pareció incomprensible. Se lo dije, con cierto temor, aumentado por la seriedad de aquel hombre, cuyo rostro parecía esculpido, retratado. "No es que su poesía se parezca a la de Campoamor, pero todos ustedes deben mucho a la limpieza que él hizo por medio de su aparente pobreza de léxico. Ya le decía que no tienen ustedes nada que ver con los románticos ni con los clásicos. Si tienen que ver con algún clásico, no es con Góngora, como sospechan ustedes ahora, sino con fray Luis. Y si hay algún romántico que haya influido en ustedes, ha sido Campoamor".

En ese "ustedes" que dijo Azorín, estaban incluidos (siempre según Souvirón, que no quiso dejar de preguntarlo al maestro), además de él mismo, Jorge Guillén, Pedro Salinas y José María Luelmo. (De paso, conviene advertir que en esta conversación no se mostró muy "gongorófilo" Azorín, pero en cambio habló con elogio de los poetas medievales, sobre todo del Romancero, y entre los modernos, de Antonio Machado.)

En realidad, le parece a Souvirón un acierto de Azorín haber sabido distinguir, en Campoamor, entre Poética y poesía --distinción que, afirma Souvirón, señalaría luego, también, Gerardo Diego. Para nosotros, es muy discutible sin embargo esa supuesta deuda de los poetas del 27 con Campoamor, pero señalada reiteradamente por Azorín. Esa influencia, si es que existió, fue bastante difusa, y les llegaría quizá a través de Bécquer, de Antonio Machado y de Juan Ramón, poetas de la sencillez expresiva e intimistas, los cuales --ellos sí-- influyeron decisivamente en Guillén, Salinas y los

demás poetas del grupo. No acabamos de entender esa defensa que de Campoamor hace Azorín, un poeta que, parece, leyó siempre con interés. Quizá, en esa supuesta relación de Campoamor con los poetas del 27, habría que ver, pero muy azoriniana-mente, una crítica sutil y velada de estos poetas, la mayoría de los cuales, terminada la guerra civil, parece que dejaron de interesar por completo a nuestro escritor.

No es éste, sin embargo, el caso de Souvirón, a quien, al despedirse, Azorín había invitado para que le visitara cuantas veces quisiera. Pero Souvirón volvió enseguida a Málaga, de allí fue a París y luego a Chile, regresando a España sólo en 1953. "Entre tanto —recuerda Souvirón—, Azorín había publicado dos artículos sobre otros dos libros míos en *La Prensa*, de Buenos Aires" (5). Lo cierto es que el reencuentro se produjo, y con toda cordialidad por parte de nuestro escritor, más comunicativo que un cuarto de siglo antes, pues Azorín era ahora "un viejo simpático, acogedor, sonriente, tierno". Desde entonces, fueron relativamente frecuentes las visitas de Souvirón al domicilio de Azorín. Amistad que, para Souvirón, tendría su culminación el 18 de marzo de 1958, en el Homenaje de los poetas a que ya nos hemos referido. En dicho Homenaje quiso Azorín que fuera Souvirón el encargado de leer unas palabras suyas. Palabras en las que, curiosamente, entre otras cosas se hacía un breve pero interesante análisis de la poesía de Campoamor:

"No quiero omitir a Campoamor, que tan profunda sensación nos da de tiempo y de recuerdo, sobre todo en sus *Humoradas*. Ese tiempo y ese recuerdo, a lo largo de una poesía sin paisajes, sin naturaleza, sin sensualidad, se resuelven en abandono, en renunciación, en desasimiento, en un sentir, en fin, francamente ascético: lo contrario de lo que sus coetáneos han visto en Campoamor".

Palabras que no pudieron sino conmover a quien las iba leyendo en voz alta, pues se daba cuenta de "que la primera vez que hablé con él [Azorín], treinta años atrás, me había dicho casi lo mismo que ahora yo decía por él".

NOTAS

(1) AZORÍN: "El paso oculto", ABC, 19 de julio de 1929 [Años cercanos, págs. 87-90. Sobre Conjunto]; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 20 de agosto de 1933 [no en volumen. Sobre Fuego a bordo].

Un poco antes, el 10 de julio de 1929, en un artículo titulado "Dos mundos", en el que comparaba Azorín a Góngora y a Jorge Guillén, negando la influencia del poeta barroco en el autor de Cántico, se aludía de pasada a Souvirón: "Esa es la labor con respecto a Góngora, de la nueva poesía; la de reducir a cuadrados los círculos. Hacer rectilíneo y simple lo curvo y profuso. Una poesía de Guillén, de Salinas, de Alberti y de los más nuevos en edad, José María Luelmo o Souvirón, es un conjunto de planos y de líneas de una sobriedad maravillosa. Léase, en abono de nuestra tesis, la poesía "Mañanas", de Souvirón, en el libro Conjunto, de este poeta. Se tendrá la sensación de la piedra desnuda y limpia, del monasterio de San Lorenzo. De sus anchos planos y de su juego admirable de líneas" (Años cercanos, págs. 81-82).

(2) José María SOUVIRÓN: "Horas con Azorín", en Cuadernos Hispanoamericanos, 76 (1968), págs. 140-149.

(3) Ángel VALBUENA PRAT: Historia de la literatura española, IV, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968 (8ª ed.), págs. 852-853.

(4) Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "Souvirón y Azorín", Nuevo Diario, nº 216, pág. 5.

(5) Sólo hemos localizado uno de esos trabajos: aquel donde se comenta el libro de versos Fuego a bordo.

V. 1. 10. Fernando Villalón

Nacido en 1881 y muerto en 1930, es uno de los poetas que mereció ser antologados por Gerardo Diego en Poesía española (1932 y 1934). Llegado a la poesía tardíamente, empieza a relacionarse con los poetas del grupo del 27 a partir de la velada sevillana en homenaje a Góngora. Su obra, no demasiado extensa, se compone apenas de tres libros publicados y de un cuaderno de inéditos. Como poeta, oscila Villalón entre un andalucismo fino, popular y aristocrático a la vez, y el surrealismo.

Azorín no escribió nada (que nosotros sepamos), en los años veinte y treinta, sobre Villalón. Por eso resulta un poco sorprendente que casi al final de su vida, en 1961 --más de treinta años después de muerto el poeta--, dedique uno de sus "recuadros" de ABC a recordar al poeta y ganadero de reses bravas. (Quizá conviene decir que acababa de aparecer entonces una biografía de Fernando Villalón por Manuel Halcón, que es lo que ha servido de estímulo al escritor.) (1)

No hay duda de que el libro de Halcón gustó mucho a Azorín. Lo primero, y sobre todo, por su estilo: "Escribe la vida de Villalón su deudo próximo Manuel Halcón. Y la escribe en un libro de prosa precisa, flúida y elegante". Pero es claro también que ha subyugado a Azorín (preocupado siempre, contra lo que algunos piensan, por el mundo de los toros) la original personalidad del poeta y ganadero, cuyo fatal destino le ha conmovido:

"Villalón, tan terruñero del terruño andaluz, es de todos los países; posee una personalidad fuerte y original, que en todos los países forma el ápice de la personalidad creadora. [...] No cumplió todo su destino Fernando Villalón. Pero su obra poética irá cristalizando y será gustada cada día más. Las páginas que Manuel Halcón dedica a la evanescencia de su biografiado son conmovedoras" (Los recuadros, pág. 120).

En realidad, si tanto le ha gustado a Azorín la poesía de Villalón --imaginamos que quiso releer entonces algunos de sus poemas--, si tanto le ha emocionado su vida,

es porque encuentra de un modo ejemplar en sus versos, como en su figura, una sensación profunda y auténtica de Andalucía: "Este andaluz de la Andalucía Baja es alto, fornido, sólido, musculoso, redonda la cabeza, crespo y endrino el pelo. Pesa noventa kilos. La savia de todo un pueblo, de toda una tierra, se concentra en él. De remotos antecesores le viene a Villalón su ímpetu irresistible. En una palabra lo diremos: Fernando Villalón es extemporáneo. Lo hemos visto, en bulto, en una catedral de la Edad Media tal como la define Verlaine: *enorme y delicada*" (Ibídem, págs. 119-120). Y llega Azorín a comparar a Fernando Villalón nada menos que con fray Luis de León:

"Nunca, como en Andalucía --y a ciertas horas--, sentimos la sensación de tiempo. Y nunca, en ninguna parte, nos sentimos también fuera del tiempo. Fernando Villalón nos subyuga. ¡Cuán lejos estamos con él del andalucismo de granjería! [...]. Vemos el retrato de Villalón que figura en el libro aludido y nuestro pensamiento va a fray Luis, fuerte, recio, impetuoso, como Villalón" (Ibídem, pág. 121).

Nada en concreto dice Azorín sobre las dos modalidades de poesía practicadas por Villalón: la tradicional y la surrealista. No parece probable, sin embargo, que en el año 1961, muy lejana ya en el tiempo su experiencia vanguardista, pudiese llamar todavía el surrealismo la atención del escritor. Sin embargo, nada se puede afirmar categóricamente, porque sólo un año después, en 1962, en un artículo titulado "La sintaxis", también recogido por Riopérez y Milá en su edición de Los recuadros, elogia Azorín por su gran originalidad, y a pesar de la sintaxis, el poema de Vicente Aleixandre, titulado "Bomba en la ópera".

A la modalidad surrealista de Villalón alude sin duda Azorín cuando escribe: "Hasta en el vestir es Villalón campero y genuino. Una vez que estuvo de asiento en París, volvió de allá trajeado a la europea, ultramodernamente. ¿Duró mucho lo que todos estaban contemplando? ¿Veían visiones todos? ¿Se reía el propio Villalón de su

arreo insólito?" (pág. 119). Sin embargo, por todo cuanto de Villalón va diciendo Azorín, creo que prefería sus libros Andalucía la Baja (1926), La Toriada (1928) y, sobre todo, los muy delicados Romances del 800 (1929). De aquellos otros poemas, los modernos y vanguardistas de Villalón, pudo leer algunos Azorín en la antología de Gerardo Diego, la cual conocía perfectamente.

En resumen: quiere y admira Azorín a Fernando Villalón, pero, probablemente, prefiere su visión popular, estilizada y fina de Andalucía, a todos los versos surrealistas. Ve, sobre todo, en él dos rasgos vitales y literarios que ha admirado siempre Azorín: su extemporaneidad --Villalón es un hombre de todos los tiempos y de ninguno-- y su andalucismo universal -- "Villalón, tan terruñero del terruño andaluz, es de todos los países; posee una personalidad fuerte y original, que en todos los países forma el ápice de la personalidad creadora" (2).

NOTAS

(1) AZORÍN: "Recuadro de Villalón", ABC, 14 de julio de 1961 [recogido en Los recuadros (Edición-homenaje a los noventa años de Azorín), edición ordenada y prologada por Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, págs. 119-121].

(2) Después de cuanto hemos dicho, nos ha sorprendido comprobar que en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín, existe, en efecto, una edición del libro de Manuel Halcón, Recuerdos de Fernando Villalón (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1941), dedicado por Halcón pero con las páginas sin cortar. (Probablemente trabajó Azorín con una edición posterior.)

V. 2. Prosistas, críticos y dramaturgos:

V. 2. 1. Valentín Andrés Álvarez

Sólo un artículo ha dedicado Azorín (1) --aunque importante-- a Valentín Andrés Álvarez, autor de la genial (y exitosa) Tararí. Valentín Andrés era uno de aquellos jóvenes vanguardistas próximos a Ortega y Gasset y el grupo de la Revista de Occidente, pero de cuyas obras no existen nuevas ediciones y ni siquiera estudios de carácter general.

En este artículo aprovecha bien el tiempo y el espacio nuestro escritor, porque le ha alcanzado para hablar --ligera, que no superficialmente-- de dos comedias, Tararí y Al volver del gran viaje y, sobre todo, de una novela, Naufragio en la sombra, que fue el libro que motivó, en un principio, el comentario de Azorín.

Es curioso advertir cómo incide una vez más Azorín en la separación de dos mundos opuestos: el mundo de la realidad objetiva o de las "especies reales" y el mundo de la irrealidad o de las "especies intelectivas". El problema es que cuando alguien se halla rodeado de tales especies, las materiales y tangibles, y aquellas otras creadas por la imaginación, y "no sabe dónde comienza un mundo y dónde acaba otro", sucede que "se le ofrecen todos los días motivos de elección entre uno y otro mundo". El personaje no acierta a elegir entre la realidad y el ensueño. Pero como "forzosamente es preciso decidir; como la vida no se puede detener, nuestro personaje acaba por tomar lo ficticio por lo real y lo real por lo imaginado". Y todo porque "el mundo [que] se ha creado por la imaginación, tal vez es más sólido, más real, que el que efectivamente existe; o acaso, sólo hay un mundo: el ficticio, que nosotros nos empeñamos en desdoblar y queremos que tenga en el mundo real una réplica que sólo existe en la sensibilidad de algunos hombres" (Años cercanos, pág. 163).

El personaje de Valentín Andrés Álvarez es, sin duda, uno de esos hipersensi-

bles (como el propio Azorín) para quienes la realidad efectiva es una "tosca y grosera realidad", razón por la que "su vida ha de ser una perpetua ilusión", y "todo su esfuerzo habrá de tender a que lo real no destruya el mundo de entelequias que él se ha forjado y en que tan a gusto vive". Este personaje no hará entonces sino reducir a símbolo, a metáfora, a un esquema ideal, en fin, todo cuanto le rodea. De este modo (el ejemplo lo toma Azorín de Naufragio en la sombra):

"Si paseamos por un bosque, naturalmente, veremos los árboles tal como son; los árboles tendrán, claro es, raíces, troncos, ramas y hojas; pero para nuestro personaje, los árboles son otra cosa; los árboles son una ancha hoja de papel blanco o de pergamino; en esa blanca extensión se muestra una diversidad de cuadraditos o de círculos que van ramificándose, que descienden de un cuadro o círculo, que está arriba, y que forman como un frondoso árbol de líneas rectas o circunferencias. Ante la vista tenemos un árbol, sí; pero un árbol genealógico" (Ibíd., pág. 164).

Y éste es, justamente, para Azorín, el procedimiento central, "la esencia de la psicología literaria", de Valentín Andrés Álvarez, en su novela Naufragio en la sombra. Pero no es tal procedimiento algo casual o postizo, porque ya las anteriores obras del escritor respondían a la misma técnica y a unas mismas preocupaciones. Así, por ejemplo, recuerda Azorín dos obras dramáticas de Valentín Andrés: Tararí y Al volver del gran viaje. En la primera, "los locos no son los locos; las especies intelectivas que ellos han creado son más reales que las efectivas" (posible recuerdo de una obra clásica española: El Quijote. Siendo así, se entiende que no dejara de gustar --y mucho-- esa obra, Tararí, a nuestro escritor).

En Al volver del gran viaje, "el personaje central no es el que los demás creen; ese personaje no es él, él es otro; es un antecesor suyo que regresa de un largo viaje, el más largo de todos los viajes, tanto que hay muchos --puede el lector creerlo-- que no regresan. Pero este personaje sí ha vuelto; ha vuelto y está allí, en la escena, haciendo las mismas cosas que haría su antecesor" (Ibíd., pág. 165).

Se trata, claro está, del tema del eterno retorno, que tanto ha preocupado siempre a Azorín, pero expuesto ahora, por un joven escritor, de un modo original y distinto.

Por ejemplo, en Al volver del gran viaje sucede que:

"Una linda muchacha no sabe lo que es ni quién es; ha nacido en España; se ha educado en los Estados Unidos; se llama Dorotea; el nombre que en los Estados Unidos le dan es Dorothy. ¿Es Dorotea o Dorothy esta linda muchacha? No se trata, como supondrá el lector, de sólo el nombre; la diversidad en la persona misma de la muchacha es más honda. La encuentran en el pueblo que se parece a una abuela suya, y desde este momento, Dorothy ya no es ella, sino su abuela".

Por supuesto que Azorín, cuando subraya esto, quiere hacernos entender que sólo en la propia patria, en una tradición cultural —la nuestra—, en la lectura de los autores clásicos, podemos encontrar nuestro verdadero espíritu, nuestra personalidad perdida. Idea que, inevitablemente, nos lleva a preguntarnos:

"¿Somos realmente nosotros [...], o somos otros distintos de quienes somos? ¿Estoy yo escribiendo en la máquina o es quien escribe un bisabuelo mío? Las especies intelectivas se confunden en nuestro cerebro; lo que ha sido torna a surgir en nosotros; muchos de nosotros volvemos ahora del gran viaje; las sombras no son nuestros ensueños; las sombras son las realidades efectivas. Y si naufragamos, no naufragamos en nuestros ensueños, sino en los arrecifes y bajos de la tosca y grosera realidad" (Ibídem, págs. 165-166).

Realidad y ensueño; persona frente a personaje; cordura o locura; reencarnación y eterno retorno. Todo esto ha encontrado Azorín en Naufragio en la sombra, en Tararí, en Al volver del gran viaje. En toda la obra, en fin, tan fina, tan original, tan atractiva para él, de Valentín Andrés Álvarez (2).

NOTAS

(1) AZORÍN: "Naufragio", ABC, 10 de julio de 1930 [recogido en Años cercanos, Madrid, Taurus, 1967, págs. 163-166].

(2) Desconocemos la relación que pudieron llegar a tener Azorín y Valentín Andrés. Lo cierto es que en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar, no existe ni un solo libro de este escritor. Hemos encontrado, sin embargo, una breve referencia elogiosa de Valentín Andrés a Azorín. En conversación con un anónimo redactor de la revista ¡Tararí! (nº 1, 18 de octubre de 1930), le preguntan: "—¿Qué juicio le merece la obra dramática de Azorín?". Y él contesta: "La última producción suya que conozco, Angelita, me parece obra tan lograda, que no me explico cómo este magnífico tipo de mujer es todavía un alma en pena que no encuentra la gran actriz en quien encarnarse" (ANÓNIMO: "Valentín Andrés, con su primera obra ¡Tararí!, traspasa las fronteras").

Valentín Andrés no asistió al Banquete en homenaje a Azorín por su auto sacramental Angelita, obra que sí se estrenó, pero en Monóvar. El papel de Angelita fue interpretado por Adela Tortosa. Sin embargo, su nombre —el de Valentín Andrés— aparece entre los de quienes se adhirieron a aquel homenaje. (Véase ANÓNIMO: "Un banquete en honor de Azorín", El Sol, 27 junio 1930).

V. 2. 2. José Bergamín

Es uno de los escritores jóvenes por los que, al menos en apariencia, más respeto ha sentido Azorín. Su nombre aparece, y siempre con elogio, en diferentes trabajos suyos de estos años (1). A su vez, Bergamín dedicó varios artículos --aunque alguno muy poco o nada favorable-- al autor de La voluntad (2).

Las relaciones entre Martínez Ruiz y Bergamín se remontan quizá a febrero de 1923, cuando el autor de El cohete y la estrella preparaba una amplia e interesante encuesta "sobre el estilo" para Los "Lunes" del Imparcial. Según Nigel Dennis (3), este proyecto, cuyo interés es evidente, acabó frustrándose sin embargo, pensando entonces Bergamín en recoger las respuestas recibidas (unas 60, y de los mejores escritores de su tiempo) en un tomito. Pero, imposible también este proyecto, le acaba comunicando Bergamín a Unamuno que las respuestas se publicarían en una nueva revista de Juan Ramón Jiménez: Sí. Boletín Bello Español. Aunque tampoco esa revista, cuyo único número estaba anunciado para el año 1923 (no apareció hasta 1925), recogerá nunca las respuestas, desistiendo definitivamente Bergamín de publicar la encuesta. Sin embargo, gracias al epistolario entre Bergamín y Unamuno, y que ha editado Nigel Dennis, se conserva la respuesta de Azorín, pues hizo Bergamín una copia que remitió a Unamuno, para que pudiera servirle de orientación para la suya. La respuesta de Azorín, breve pero sustancial, como siempre las suyas, fue la siguiente:

"Mi estimado compañero:

Diré a usted, con toda brevedad, mi fórmula del estilo. El máximo de precisión con el menor número de palabras. No tengo otra idea del estilo. Detesto la sintaxis antigua. Debemos hacer lo que hacían los clásicos: reflejar directamente la vida; ellos lo hacían con sus procedimientos; nosotros estamos obligados a hacerlo con los nuestros. Conozcamos bien el idioma; pero no para ostentar caudal, sino para lograr la exactitud. Nada de construcción arcaica; ni nada de *vocablos anticuados o que muestren sospecha de artificio*, según decía Fray Luis de Granada, gran prosista... que escribía como en su tiempo, no como en el siglo XV.

Cordialmente,

Azorín. Madrid, 18 febrero 1923" (4).

Y añade Nigel Dennis: "Al pie de su carta escribe Azorín: "...cualquier trozo de *Don Juan*". Es de suponer que en ciertos casos, si no en todos, Bergamín pedía a los que aceptaron contestar a su pregunta que le indicasen algún texto suyo que fuera muestra y ejemplo de sus ideales estilísticos". (La novela Don Juan, de Azorín, era el más reciente libro del escritor --publicado en Madrid, por Caro Raggio, en 1922.)

No sabemos qué cuestiones pudo haber entre Azorín y Bergamín después de esta brevísima relación epistolar, pero lo cierto es que Azorín no hizo comentario alguno del primer libro del madrileño: los aforismos de El cohete y la estrella --algo que, sin duda, molestó al joven escritor. Me inclino a pensar que la razón de este silencio y de aquellas críticas estaba en ser entonces Bergamín un discípulo agradecido de Juan Ramón Jiménez, el cual, en ese mismo año de 1923, aprovechó la publicación de El chirión de los políticos (pero, en realidad, escocido por la escasa ayuda que le había querido prestar Azorín en la revista Índice) para cortar de un modo grosero y definitivo, como ha recordado Rafael Alberti, toda relación con nuestro escritor.

Así, en un artículo de José Bergamín para la revista España (17 de noviembre de 1923), hemos podido leer, entre otras, las siguientes palabras:

"De tal manera absorbe el escritor la contemplación de las cosas, que la limpieza de su mirada, vacilando en su potencialidad, se enturbia por exceso de fijeza. Mirar tan fijamente le ha producido esa especie de miopía que transmite a su creación actual, como antes le transmitió el éxtasis de su mirada absorta, y en él, una objetiva ironía involuntaria.

Al Azorín absorto ha sucedido un Azorín miope.

Mejor que "fantasía moral" --falto de moral y de fantasía-- su último libro debería llamarse "capricho". Quevedo --a quien evoca-- miope también, pero auxiliado de sus gafas, llamó "sueño" a un tropel de visiones, intensamente destacadas --negro y gris-- como en una aguafuerte de Goya --gris y negro. Las figuraciones de Azorín se desvanecen pálidamente --ni negro ni gris-- por inexistencia, en un borroso desfilar automático de sombras.

A falta de ironía, los ojos miopes no han sabido encontrar lo que les hubiese convenido mejor: dos redondelitos de cristal para mirar con impertinencia".

Palabras --en su barroquismo-- no demasiado graves sin embargo, pero que revelan de modo indudable el distanciamiento de Bergamín del autor de la "fantasía moral" El chirrión de los políticos. Sin embargo, no parece que se hubiera iniciado todavía la "campana anti-Azorín" por parte de la juventud (y promovida, más o menos desde la sombra, por Juan Ramón Jiménez), porque al día siguiente, el 18 de noviembre de 1923, Juan Guerrero Ruiz, amigo, secretario y confidente del poeta de Moguer, publica una breve aunque elogiosa reseña, en líneas generales, de aquel último libro de Azorín (véase Juan Guerrero Ruiz: "Actualidad y crítica. Pequeñas notas literarias", en La Verdad (Murcia). Suplemento literario, 18 de noviembre de 1923).

Quizá no habían podido comunicarse aún Bergamín y Juan Guerrero sus intenciones, pero muy pronto se evidenciará la relación entre los dos discípulos de Juan Ramón Jiménez, quien, sin duda, les estimuló a molestar un poco a su antes admirado Azorín.

Será Bergamín, otra vez en España (nº 398, 1 de diciembre de 1923), quien denuncie "El mal ejemplo de Azorín", en una "carta abierta" que fue recibida, desde luego (hay acuse de recibo), por un grupo de jóvenes poetas, más o menos juanramonianos (entre ellos, Juan Guerrero Ruiz), colaboradores todos del suplemento literario de La Verdad de Murcia (5).

Piensa Bergamín es muy conveniente para la vida literaria que, igual que cuando un libro de un escritor nos ha gustado mucho, lo exteriorizamos felicitándole y escribiendo un artículo elogioso sobre él, seamos consecuentes y se haga lo propio --esto es, hacer público nuestro desagrado-- cuando no estamos de acuerdo con la actitud o con las nuevas obras de ese mismo escritor. Azorín, por ejemplo, viene observando en

el caso presente una conducta literaria que no corresponde --a juicio de Bergamín-- a su prestigio ni a la ejemplaridad a que este prestigio le obliga. Azorín se ha dedicado últimamente a repartir unas incoherentes divagaciones, que no merecen siquiera el nombre de crítica literaria (6), a unos escritores deleznales. Pero lo peor no es eso, sino que "ha regateado, también sin justificación alguna, el elogio, embozando insidiosamente el ataque personal, a escritores de auténtico prestigio". Azorín ha sido siempre (hasta hoy) un escritor admirable y un crítico exigente, y por eso se le ha rendido un justo homenaje en 1913, bien que olvidando piadosamente ciertas veleidades políticas. Pero, ahora --continúa Bergamín--, es ya "un deber de quienes le han admirado y seguido fervorosamente hasta aquí, manifestarle que no pueden continuar a su lado, ni compartir, mezclándose en sospechosa convivencia, la nueva estimación de sus recientes admiradores agradecidos".

Ha perdido Azorín (siempre, no se olvide, según Bergamín) todo sentido de la jerarquía y de la belleza, lo que en su caso es gravísimo, pues con ello sólo contribuye a ponerse en ridículo y a despistar a la juventud que siente un afán literario. Por eso --denuncia Bergamín--:

"Para todos aquellos que aspiran a conservar un concepto puro de la vida y del arte, y a mantenerlo con todos los sacrificios necesarios, es un ejemplo desmoralizador ver descomponerse la personalidad de un maestro querido, que en ridículas gesticulaciones y torpes efectismos oratorios y en lamentables concesiones a la camaradería, a un público inconsciente o a su propia irritabilidad, abdica a la aristocracia de sus antiguos ideales. No es atacar a un poeta verdadero, con quien de momento pueda sentirse arbitrariamente enemistado (7), y elogiar, en cambio, sin medida, como en una lamentable oposición, a cualquier coplero o escritorcillo, lo único censurable, sino que, con ello, valiéndose de la autoridad de su firma, Azorín escarnece la aristocracia del arte mismo y de los que le han dedicado y continúan dedicándole su vida intacta, dando altísima ejemplaridad a la juventud que les sigue".

(Aparte de ser muy evidente la alusión a Juan Ramón Jiménez, todos los con-

ceptos manejados ahora por Bergamín recuerdan el ejemplo, la figura e incluso el estilo del poeta de Moguer, maestro indiscutible de los jóvenes escritores.)

Por si fuera poco, o no estuviera aún bastante claro (aunque éste es, sin duda, el ataque más directo y serio a Azorín de cuantos hemos encontrado. Otros podrán -- por ejemplo el de Guillermo de Torre-- parecer más agresivos quizá, pero también más superficiales, y aparecieron en revistas de mucho menos prestigio y difusión que España), concluye Bergamín:

"La comprensión de la poesía pura, del arte puro, de la crítica pura, merece seguramente un esfuerzo mental más intenso y sostenido que el que Azorín es capaz de dedicarle. A falta de ello, el acomodaticio cronista de *ABC* se entretiene en peregrinas afirmaciones estéticas, que no sirven sino para ridiculizar la ignorancia de quien las escribe. Da pena contemplar a un escritor que, en el ocaso de su vida, se desentiende de la nobleza del esfuerzo y se entrega a una culpable facilidad en busca de oportunidades de vano éxito inmediato, sin el reparo personal ni literario que su pasado le imponía".

Así pues, para José Bergamín era ya Azorín, a finales de 1923, un escritor "en el ocaso de su vida". Algo que opinaban otros también, pero que, sin embargo, prefirieron guardar silencio. Bergamín, desde luego, con juvenil exceso de idealismo, no piensa callar su desilusión, pues no quiere ser cómplice de este último Azorín, reaccionario y en declive.

Como sabemos, tuvo la adhesión en sus críticas Bergamín de un grupo de jóvenes poetas de Murcia, cercanos todos a Juan Guerrero Ruiz (8), hombre de la confianza de Juan Ramón Jiménez. No puede entonces extrañarnos que el siguiente artículo donde se refiere Bergamín al autor de Castilla apareciera en el suplemento literario de La Verdad --una publicación donde, desde finales del año anterior, no era raro encontrar colaboraciones de Bergamín. Ahora, en 1924, no quiso dejar de comentar Bergamín, en términos por supuesto muy negativos, el ingreso de Azorín, ese autor a quien

juzgaba ya "en el ocaso de su vida", en la Real Academia. Pero en este trabajo, titulado "Criba. Academus o ¿cuál de los tres?", se despachaba a gusto Bergamín, aparte de con "Martínez Ruiz, académico", también contra "Eugenio d'Ors, academicista" y contra Antonio Machado, "academizable".

Eugenio d' Ors le parece cada vez más errado (desde que escribe en ABC), acentuando su tendencia a confundir lo clásico con lo academicista, mientras fulmina anatemas y elabora emparejamientos y comparaciones imposibles, pero, sobre todo -- subraya Bergamín--, desdeñando a Juan Ramón Jiménez para exaltar en cambio al último Antonio Machado, "coplero de las *Nuevas Canciones*", con lo que demuestra la pérdida de una inteligencia que fue privilegiada. De Antonio Machado dice Bergamín que su último libro, de "miserable calidad poética", evidencia "el continuado abandono inmoral de toda disciplina --de dirección, de orientación lírica--", lo que le hace caer "en la más vulgar y chabacana ramplonería". Por este camino es como se le encontrará algún día en la Real Academia Española, "sentado entre el señor Martínez Ruiz y el señor Sandoval".

Como se ve, para Bergamín (pero no sólo él), a la altura de 1924 era la Academia una institución sin prestigio ninguno, por lo que Azorín estaba realmente en su sitio. Azorín no, más bien el actual "post-Azorín", "a quien su conducta literaria última había dado suficientes méritos".

"Sólo que la significación de este hecho, no debe dejarse indecisa: puede --y debe-- decirse, que la Academia no se ha honrado admitiendo a un Azorín que, sin escrúpulos morales, ha abdicado su personalidad, para poder ser admitido; ni tampoco que sea él quien pueda honrarse en pertenecer a tan respetable Corporación, cuando a ella no le ha llevado su verdadera calidad de escritor, sino esos otros méritos que ha estado haciendo durante toda la vergonzosa etapa literaria que conocemos".

Alude Bergamín a la actividad crítica de Azorín con posterioridad a la primera

guerra mundial, en concreto los primeros años veinte, cuando, distraído o miope en exceso, multiplicaba las ironías y reticencias ante los experimentos, primero, de los ultraístas y creacionistas, e ignoraba después los incuestionables progresos líricos de poetas como Guillén, Salinas, García Lorca, Gerardo Diego y prosistas como el propio Bergamín, ausentes hasta el momento (1924) en sus artículos y reseñas.

Será en julio de 1928, en un artículo de Azorín citado ya varias veces por nosotros, "Los escritores nuevos", donde encontremos una primera alusión importante, y muy elogiosa, por cierto, a José Bergamín. Acababa de publicar Bergamín un librito, Caracteres, "sutil y original". Un libro, sin embargo, como tantos otros escritos por los jóvenes, en el que, a juicio de Azorín, la realidad tradicional pudiera haber sido, acaso, más hondamente conmovida y revolucionada. Lo que parece tener muy claro Martínez Ruiz es que, después de la generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna, ha llegado a la literatura española otra generación. Una generación a la que "da tono José Bergamín", pues "Bergamín representa el grupo de los más jóvenes escritores, literatos, poetas, eruditos" —que todas esas cosas es, a la vez, el autor de El cohete y la estrella.

Hasta julio de 1929 no hemos vuelto a encontrar otra alusión importante a José Bergamín. Sin embargo, cuando su nombre aparece lo hace ya en un contexto, y con tan elogiosas palabras, que se evidencia sin ninguna duda la admiración y el respeto que había logrado merecer Bergamín a los ojos de Martínez Ruiz. En este artículo, "La España literaria", que dedica Azorín a comentar un nuevo manual de literatura española contemporánea, y cuyo autor era el hispanista Jean Cassou, hace para terminar, entre otros reparos, esta observación:

"Quisiéramos que en las ediciones sucesivas se otorgara más espacio a la literatura nueva; esa literatura que representa José Bergamín es digna ya, por sus obras, por su vigor, por su originalidad, de un más detenido examen. Dos grandes poetas líri-

cos —iguales a los más grandes que haya producido España en todos los tiempos—, Pedro Salinas y Jorge Guillén, pertenecen a ese núcleo acaudillado o simbolizado por José Bergamín. Estaba, es cierto, ya impreso el manual de Cassou cuando Jorge Guillén ha publicado su libro *Cántico* y Pedro Salinas su *Seguro azar*".

Sólo esto —¡aunque tan significativo!— escribe Azorín sobre Bergamín en 1929. Pero el año siguiente dedicará dos artículos por entero (o casi) al joven escritor: "José Bergamín" y "Tritormo II", dos trabajos relacionados entre sí. El que ahora interesa es sobre todo el primero, pues "Tritormo II" es en realidad un cuento, uno de aquellos originales "cuentos-crítica" de Azorín, que ha estudiado el profesor Martínez Cachero (9). Los dos artículos están inspirados en un mismo y reciente libro de Bergamín: El arte de birlibirloque.

En el segundo de estos trabajos explica Azorín que "La relectura del primoroso libro de José Bergamín, *El arte de birlibirloque*, o sea el arte del toreo, ha hecho surgir en mi espíritu, en mi sensibilidad, los elementos para una historieta; o para una novela corta; o para una novela extensa", la que enseguida pasa a contarnos. Pero será en el artículo de enero de 1930 donde encontremos las más interesantes ideas azorinianas sobre el estilo y la personalidad literaria de José Bergamín (10).

Empieza este artículo —uno de los mejores suyos— nuestro escritor, sugestionado sin duda por el tema taurino (un tema que, contra lo que pudiera parecer, ha interesado siempre a Azorín, en cambio no ser muy favorable a la llamada "fiesta nacional"), confesando que cuando era joven, cuarenta, cincuenta años atrás, pero como cualquier otro chico de su edad, coleccionaba las cajas de cerillas con los retratos en color de los diestros más famosos. Son estos días lejanos los que han surgido ahora en el recuerdo, al tener entre las manos el "primoroso volumen" de Bergamín, titulado El arte de birlibirloque. Libro éste, a juicio de Azorín, que se constituye en un breve tratado de torear, escrito por un joven y "agudo escritor".

"Todo en estas páginas [es] claro, sencillo, límpido. Y lo que vale más: sin rastro de pedantismo, sin cursilería. Prosa de cristal de roca. Como antecedente familiar del escritor, una oratoria también clara, precisa, fluida [alude Azorín al padre del escritor: el diputado, y varias veces ministro, don Francisco Bergamín]. Y lo que vale más: sin esfuerzo; una oratoria que, al escuchar hablar al orador, pensamos que, si de pronto se torciera el curso de la oración, la palabra proseguiría tan fluida y tan sin esfuerzo como antes, cuando el orador estaba diciendo aquello para lo que venía preparado".

Porque lo cierto es que, en el fondo, el arte del toreo tiene mucho que ver con las inquietudes de los poetas y escritores jóvenes, ya que "todo, en el toreo, [es] precisión y geometría; todo tiempo y espacio". Por eso no debe extrañar que los dos objetos que mejor simbolizan el arte de torear, el arte de birlibirloque, sean "una caja con instrumentos de dibujo lineal y un reloj de precisión".

En efecto, ha sabido advertir muy bien Azorín que "*El arte de birlibirloque* nos inicia en una estética del deporte y el juego". Bergamín examina en este librito, que por fuerza tenía que ser grato a Martínez Ruiz, dado su estilo límpido, su brevedad y, sobre todo, la modestia de sus pretensiones (no pretendía ser un tratado), los problemas fundamentales del arte de torear. Problemas que expone y soluciona el autor reduciéndolos apenas a unos cuantos aforismos, proloquios y teoremas. Algo que, desde luego, ha gustado mucho a Azorín, defensor él también, en literatura como en el toreo, de un estilo lo más escueto, exacto y ceñido posible.

Dos grandes divisiones se deben hacer de la materia expuesta en este libro. La distinción, por un lado, de la teoría, y por otro, de la práctica. Por lo que se refiere a la parte teórica, José Bergamín reduce el arte de torear a lo que podríamos llamar "una intelectualización del deporte". Porque "el toreo es inteligencia pura. El arte de torear es a manera de un razonamiento escueto: de un *Discurso del método*. El que no sepa geometría, que no entre en la plaza de toros". Razón --recuerda Azorín-- por la que "un

gran teorizante del arte se hizo retratar en la portada de su libro con la muleta en una mano y un reloj en la otra". Así es como ha podido escribir Bergamín un pensamiento, que hoy parecería políticamente incorrecto: "El imaginativo, el soñador y, probablemente, las mujeres sobran en la plaza: en la limpidez de su atmósfera celeste no hay musarañas en qué pensar". Y aclara nuestro escritor:

"El tiempo y el espacio son los fundamentos del arte de birlibirloque; quien no tenga noción exacta del tiempo y no mida el terreno con precisión matemática no es torero. Con la percepción del tiempo y la noción exacta del espacio se tienen las condiciones esenciales del arte. Pero éste es el marco en que ha de desenvolverse el arte; dentro del espacio y del tiempo caben las características distintas de las diversas personalidades".

Y vamos viendo claro que no se refieren sólo Azorín y Bergamín, en El arte de birlibirloque, al arte del toreo, sino a otras muchas cosas: por ejemplo, al arte de escribir, y seguramente también, al no menos difícil arte de vivir. Pero cuanto hemos dicho se refiere sólo a la teoría. Por lo que se refiere a la práctica, ¿qué dicen Bergamín y Azorín? Porque una cosa son el tiempo y el espacio y otra muy distinta el desenvolvimiento de una personalidad. El problema está en "¿qué apreciará más un público: el esfuerzo patente o el esfuerzo que no se ve?" Bergamín, claro es, pone en su Arte de birlibirloque un ejemplo referido al arte del toreo, comparando dos estilos radicalmente opuestos de torear: el de Joselito y el de Belmonte. Si Joselito es la ligereza, la agilidad, la destreza, la rapidez, la facilidad, la flexibilidad y la gracia, esto es, el toreo clásico, Belmonte opone a esas siete virtudes, siete vicios: pesadez, torpeza, esfuerzo, lentitud, dificultad, rigidez y desgarbo. Pero siete vicios que son vicios castizos, castizos "hasta el esperpentismo más atroz y fenomenal".

Opiniones --éstas de Bergamín-- que serán muy discutidas por los aficionados y los teorizantes del toreo (y de la literatura). La diferencia básica, para Azorín, radica en que "Joselito era el artista que se ignora; Belmonte es el esfuerzo consciente y tris-

te". Por eso se nota, percibe, en este segundo torero, "la tristeza, la hosquedad, la aridez del protestantismo". Pero Bergamín ha observado, en palabras que copia Azorín, que:

"Lo que más entusiasmo a los públicos en un arte cualquiera es tener la impresión de un esfuerzo en quien lo ejecuta, la sensación constante de su visible dificultad: esto les garantiza la seguridad de que pueden aplaudir justamente, premiando el mérito. Pero al espectador inteligente lo que le importa es lo contrario: las dotes naturales extraordinarias, la facilidad, que es estética y no moral; ver realizar lo más difícil como si no lo fuera, con gracia, sin esfuerzo, con naturalidad".

Observación muy aguda la de Bergamín, mucho más profunda de lo que parece. De inspiración sin duda orteguiana, nos ha traído, con gran sutileza, justo al centro de las inquietudes y polémicas sobre el arte y la literatura de los años veinte (pero no sólo de entonces). Razón por la que no ha sido frivolidad, ni hay desproporción, en haber querido comentar con cierto detalle este artículo azoriniano sobre El arte de birlibirloque. En palabras del propio Azorín:

"No nos engañemos; no juzguemos como un mero tratado del deporte taurino *El arte de biribirloque*. El libro de José Bergamín encierra una mayor trascendencia. Transportad el tema de la tauromaquia a la materia literaria, y tendréis un Tratado de estética. Federico Nietzsche tiene una frase, dos palabras, en que resume todo su concepto de la vida y del arte: "Energía ligera". Y eso es lo que en el arte de torear y en la literatura propugna José Bergamín: la energía ligera. La energía ligera, en oposición a la pesadez, a la pedantería, a la presuntuosidad, a la hinchazón y a la redundancia. Lo propugna en estas páginas tan claras y leídas".

Por todo ello: cultura, sensibilidad, belleza del estilo, espíritu moderno, es por lo que son, éstas de Bergamín, las "páginas de un maestro", y por eso considera Azorín que "maestro de gran parte de la juventud española es hoy Bergamín; sobre todo de los más jóvenes y de los poetas; maestro ya muy considerado fuera de España, en el resto de Europa". Y su reciente libro, "tan sutil, elegante y hondo", El arte de biribirlo-

que, vendrá aún más --a juicio del escritor-- a aumentar ese prestigio.

Por eso es extraño que, hasta el año 1935, no encontramos juntos otra vez los nombres de Azorín y de José Bergamín. Ocurrió en un documento de carácter humanitario y político. Lo cuenta Nigel Dennis en el capítulo XI, "El asesinato de Luis de Sirval", de su edición del epistolario entre Bergamín y Unamuno. Por cierto, que en este mismo año de 1935, la editorial de José Bergamín --Cruz y Raya. Ediciones del Árbol--, publicó el primero y único libro de Azorín desde 1931 y anterior a la guerra civil: Lope en silueta. (Con una aguja de navegar Lope) (11).

Después vino la guerra civil española, y muy pronto la segunda guerra mundial. Pero si Azorín pudo y quiso regresar a España, en cambio Bergamín permaneció largos años en el exilio, de donde regresó en 1958, hasta 1963, en que salió de nuevo de España --con todo lo que el gesto quería significar de oposición y de repulsa a un régimen con el que no estaba dispuesto a transigir de ninguna manera. Sin embargo, ha contado el propio Bergamín cómo estuvo siempre abierta para él la casa de Azorín, y las ocasiones que tuvo entonces de hablar con el viejo maestro, a quien regaló y dedicó algunos de sus libros. "Nuestra antigua, lejana amistad, se renovó entonces con breves encuentros"

"Tuve, desde el primer día que le encontré, después de tantos años pasados, la misma impresión del último en que le vi: la de que en aquel resto humano de su persona, disminuída, disecada, depurada en su aspecto físico de vejez, su inteligencia era más clara, más sutil, más transparente, como yo no recordaba que lo fuese antes, y tal como se manifiesta en su mejor prosa, en sus mejores páginas escritas. Esa índole singularísima de su escritura, entrecortada por la emoción; esa sensibilidad delicadísima, de extraña lucidez temblorosa, como la de la llama" ("Azorín, transeúnte", en De una España peregrina)

Para José Bergamín, pero con la perspectiva que sólo dan los años, está Azorín, prosista, a la altura de Antonio Machado, poeta, pues "la obra literaria de Azorín es

de la más honda y clara poesía". Evoca con emoción y con agradecimiento, admirado, enternecido José Bergamín, la silueta del último Azorín, ya achacoso y un si es no es maniático, pero siempre con las palabras sabias de "un transeúnte --que no trajinante-- de la vida", curioso de los libros raros y los papeles viejos. Según parece --lo descubre el propio Bergamín--, incluso llegó a regalarle Azorín el título que tenía pensado para uno de sus libros: Al fin y al cabo. Un título que, sin embargo, no llegó a emplear Bergamín (y lo lamenta), porque fue rechazado por su editor.

Muchas cosas quiere y admira Bergamín en Azorín, pero, sobre todo, la impresión que ha dejado en él el viejo escritor es la de una sincera ecuanimidad. Así, "en la primera página de una voluminosa colección de sus obras escogidas escribió, como dedicatoria a mis hijos, esta sola palabra: "ecuanimidad". Al fin y al cabo, esa ecuanimidad (esa igualdad de alma) es lo mejor que queda, que nos queda de él" (12).

Bergamín, como hemos intentado demostrar, ha sido un gran admirador de la obra de Azorín. Por su parte, Azorín ha sentido también alguna simpatía por el autor de El arte de birlibirloque. El cual, en sus inicios literarios, no dejó de criticar lo que le parecía tan injusto como absurdo, por parte de Azorín: desentenderse, en la primera mitad de la década de los veinte, de las primeras manifestaciones literarias de aquellos poetas y prosistas que clasificamos hoy bajo el discutible epígrafe de la "generación o grupo del 27".

No hemos encontrado, sin embargo, ningún artículo o comentario concreto de Bergamín sobre el teatro y la narrativa "superrealista" del escritor de Monóvar --lo que no deja de ser extraño, cuando coincidía entonces Azorín, en parte al menos, con sus mismas inquietudes estéticas. Sin embargo, en una entrevista de Bergamín con José Monleón, en 1983, sí dedica unas palabras, y muy interesantes, por cierto, José Bergamín, al teatro de Azorín. Es sorprendente saber que, para Bergamín:

"El verdadero representante de eso que tú [Monleón] llamas "teatro maldito", que no llegó nunca a ningún público, fue Ramón Gómez de la Serna. El teatro de Gómez de la Serna es el más importante en ese sentido. Se podría decir de él, que es, en efecto, un teatro abstracto o literario, si quieres, pero que se orienta en esa dimensión "intelectual" de la que hablábamos ahora. Es un teatro surrealista, más surrealista que ninguno, y que es el que intenta Azorín, de la generación anterior, probablemente influido por Ramón Gómez de la Serna. El teatro pretendidamente surrealista de Azorín es una especie de Benavente fracasado, porque hace párrafos literarios preciosos, que son como páginas de sus crónicas, dentro de andamiajes teatrales muy sencillos y, a veces, muy certeros. Azorín tiene en el movimiento teatral surrealista una importancia que no se le ha dado. Cuando Ramón Gómez de la Serna estrena, al fin, *Los medios seres*, la comunicación con el público es imposible, hay demasiada distancia. Con el teatro de Azorín no ocurre lo mismo. Porque tiene algo que nos indignaba mucho entonces a los intelectuales, y que, visto con perspectiva histórica, fue un acierto: su colaboración teatral con Muñoz Seca. Lo cual era una manera de realizarse en el escenario, contando con la colaboración de uno de los máximos hombres de teatro de la época".

En realidad, en estas pocas líneas encontramos resumidas las ideas más interesantes (y, probablemente, también más sinceras) de Bergamín sobre la obra literaria de Martínez Ruiz, con afirmaciones tan tajantes y poco frecuentes, hay que reconocerlo, como que "Azorín tiene en el movimiento teatral surrealista una importancia que no se le dado", y que colaborar con Muñoz Seca fue todo un acierto. En cambio, mucho más discutible (aunque sugestivo sin duda) es esa afirmación de que Azorín estaba influido por el teatro de Ramón Gómez de la Serna. Sea como fuere, lo cierto es que para José Bergamín, ni Eduardo Marquina, ni los Machado, ni López Alarcón, ni Villaespesa, ni una larga serie de poetas, entre los que se encuentran nada menos que García Lorca y Alberti, consiguieron, pero probablemente ni lo intentaron, "el tipo de ruptura que sí se propusieron Gómez de la Serna y el Azorín surrealista" (13). Una ruptura, termina confesando con tristeza José Bergamín, "que también yo hubiera intentado si, de verdad, hubiera escrito teatro" (14).

NOTAS

(1) Por ejemplo, en: "Los escritores nuevos", La Prensa, 22 de julio de 1928; "La España literaria", La Prensa, 4 de julio de 1929 [no recogido en libro]; "José Bergamín", ABC, 31 de enero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 137-140] y "Tritonio II", ABC, 7 de abril de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 39-42].

(2) José BERGAMÍN: "Márgenes. Quien más mira y quien más ve", España, nº 396, 17 de noviembre de 1923, págs. 7-8; "El mal ejemplo de Azorín", España, nº 398, 1 de diciembre de 1923, pág. 5; "Criba. Academus o ¿cuál de los tres?", La Verdad (Murcia). Suplemento literario, nº 24, 29 de junio de 1924; "Azorín, superviviente", Nueva Revista de Caracas, vol. IX, nº 68, 1948; "Sobre ascuas", El Nacional (Caracas), febrero 1963; "Azorín, transeúnte", en De una España peregrina, Madrid, Al-Borak, 1972, págs. 94-97. Debe verse también la entrevista con José MONLEÓN: "Bergamín, un dramaturgo sin público", Primer Acto, nº 198, marzo-abril de 1983, págs. 44-47. (Las publicaciones caraqueñas nos ha sido imposible localizarlas, tanto en la Biblioteca Nacional como en la Hemeroteca Municipal de Madrid.)

Hay alusiones elogiosas a Azorín en Calderón y cierra España, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 88-93, 99-104, 110-111. En el libro de Gonzalo PEÑALVA: Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín, Madrid, Turner, 1985, se afirma que Bergamín aludió con frecuencia a Azorín en la serie de ocho programas radiofónicos "Recuerdos de esqueleto", a cargo de José BERGAMÍN y A. del CAMPO, que fueron emitidos, en RNE, del 7 de octubre al 25 de noviembre de 1980.

Bergamín ha confesado: "Yo tuve la suerte de conocer en vida a algunos maestros de la mía (me refiero a poetas, claro es), en su ancianidad clarividente o en los umbrales de ella. Entre todos ellos, el que dejó más huella en mí, con su vida y con su palabra, fue Miguel de Unamuno. esto no quiere decir que olvide y no memorice a otros como Valle-Inclán o como Azorín, guías espirituales de mi vida desde mi adolescencia" (Historia 16, agosto de 1976. Citado por Gonzalo PEÑALVA, pág. 36).

Sin embargo, Matilde CARAMIÑANA RUIZ, en el apartado "Los maestros" de su tesis doctoral sobre Bergamín (Universidad Complutense, 1990), donde estudia el Bergamín ensayista, figuran Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Gómez de la Serna y Antonio Machado, pero olvida por completo a Azorín.

(3) Nigel DENNIS: "A lost book by José Bergamín and an unpublished letter by Azorín on style", Ottawa Hispánica (Canadá), nº 2, 1980, págs. 73-81. (Hay versión española: Nigel Dennis: "Alrededor del estilo", en Epistolario Bergamín-Unamuno, Valencia, Pre-textos, 1993, págs. 27-36.)

(4) Nigel DENNIS: Epistolario Bergamín-Unamuno, pág. 31. La respuesta de Azorín es la única que se ha conservado, porque, "desgraciadamente, todo el material que recogió Bergamín al finalizar la encuesta –junto con el resto de su archivo personal– desapareció al terminarse la guerra civil cuando su casa en Madrid fue saqueada" (Ibidem, pág. 28).

(5) VARIAS FIRMAS: "El mal ejemplo de Azorín", La Verdad (Murcia). Suplemento literario, 16 de diciembre de 1923. Carta reproducida en el nº 401, 22 de diciem-

bre de 1923, del semanario España, págs. 11-12. He aquí el texto: "El mal ejemplo de Azorín. Señor don José Bergamín. Muy señor nuestro: su carta inserta, bajo el título que antecede, en la revista España, ha expresado en exactas palabras nuestra actitud mental respecto del cronista de ABC señor Martínez Ruiz. Con pena primero, con verdadera indignación después, hemos seguido la lastimosa trayectoria con que Azorín camina hacia su ocaso. Como no puede tolerarse en silencio que un escritor de su fama utilice el prestigio que antes consiguió, para enaltecer lo deleznable y escarnecer la aristocracia del arte mismo, nos adherimos públicamente a las certeras manifestaciones de su "Carta abierta", conscientes de nuestros deberes intelectuales, que nos obligan a significar nuestra aversión total a los actuales derroteros de quien, hasta hace poco, era tenido como maestro de las nuevas generaciones literarias. Con este motivo nos es muy grato ofrecemos de usted, atentos..." (9 firmas. El texto de la carta pudo haberlo escrito Juan Guerrero Ruiz, último de los firmantes).

(6) José María MARTÍNEZ CACHERO: "Una especie literaria ambigua: Los cuentos-crítica de Azorín", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du premier colloque international. Pau, 25-26 avril 1985, Biarritz, J&D Éditions, 1993, págs. 189-195.

(7) Transparente alusión a Juan Ramón Jiménez. Olvida (o desconoce, quizá) Bergamín que quien tenía motivos para estar ofendido era Azorín, y no el un tanto neurótico y susceptible poeta puro.

(8) En la misma línea de Bergamín está el ensayo de Juan GUERRERO RUIZ: "Tornavoz literario", donde se hace un irónico repaso de los elogios que ha dedicado Azorín, en 1923, a novelistas y poetas de segunda y aun de tercera fila.

(9) José María MARTÍNEZ CACHERO: artículo citado en nota 6.

(10) Hecho que juzga favorablemente el biógrafo de Bergamín, Gonzalo Peñalva: "Azorín publica en el ABC de Madrid --a pesar de los incidentes entre ambos en años anteriores-- un elogioso artículo" (Ob. cit., pág. 67).

(11) El periodista Luis de Sirval fue asesinado, por un oficial de la legión, poco después del intento revolucionario de Asturias (octubre de 1934). Al parecer, fueron los datos y testimonios --comprometedores para algunos oficiales del tercio-- que había reunido Sirval sobre la represión en Oviedo, los que ocasionaron su muerte. La causa contra el teniente Ivanov, responsable de los hechos, comenzó en agosto de 1935. La sentencia, bastante suave para el oficial, indignó a los intelectuales de izquierda. Bergamín y Corpus Barga organizaron enseguida una protesta, cuyo documento firmaron Unamuno, Azorín, Besteiro, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y José F. Montesinos.

(12) Si hemos de creer a Bergamín, llegó incluso Azorín, en uno de estos últimos encuentros, al aviso y la confidencia. En "Sobre ascuas" (El Nacional de Caracas, febrero de 1963) recuerda estas visitas "al maestro Azorín, siempre leído, querido y admirado". En una de ellas le dijo el escritor monovero: "Voy a hablarle del panorama político para que se entere de la situación española. Los españoles se dividen en tres clases: los indivisos, los tolerantes y los réprobos. Yo soy un tolerante, y usted un réprobo

tolerado, cosa que no le va a durar a usted mucho" (Gonzalo PEÑALVA: Ob. cit., pág. 213).

(13) Sin embargo, en febrero de 1929 escribía Bergamín: "En cuanto al llamado por Azorín "superrealismo", no tiene tampoco un significado colectivo que la casi unanimidad de opinión que ha producido en sus espectadores. De otro modo, hubiese debido cambiar su denominación por otra que no estuviese ya patentada y registrada literariamente" (José BERGAMÍN: "Literatura y brújula", La Gaceta Literaria, nº 51, 1 de febrero de 1929).

(14) José MONLEÓN: "Bergamín, un dramaturgo sin público", Primer Acto, nº 198, marzo-abril de 1983, págs. 41-47. (Los fragmentos citados, en págs. 44 y 47).

V. 2. 3. Juan Chabás

Es, sin duda, uno de los más interesantes prosistas de vanguardia, aunque hoy, por desgracia, está bastante olvidado, a pesar de muy meritorios intentos de recuperación (1). Chabás, cuyos inicios literarios fueron en el verso, destacó muy pronto también como crítico literario, donde a la belleza del estilo unía una gran inteligencia y sensibilidad.

La primera referencia crítica de Chabás a Azorín la hemos encontrado en una importante revista de vanguardia, Alfar. Se trata sólo de una alusión brevísima, en nota a pie de página, en un trabajo dedicado a Juan Ramón Jiménez (2). Resulta sin embargo, en su brevedad, una referencia de interés para nosotros, pues evidencia no sólo cierto inicial desvío de Chabás hacia Azorín, sino que confirma nuestra sospecha de que, a finales de 1923, se articuló una reacción contra Martínez Ruiz, por parte de algunos escritores jóvenes --Bergamín, Guillermo de Torre, Juan Guerrero Ruiz, ahora Juan Chabás--, a causa del desinterés de Azorín por la nueva (en el sentido de moderna) producción literaria, en tanto elogiaba y favorecía en sus críticas de ABC a novelistas y poetas mucho más tradicionales y, lo que es peor, de segunda y aun de tercera fila.

En este primer trabajo, escribe sólo Chabás: "Sobre todos [los críticos] ha insistido en la falta de claridad de Juan Ramón Jiménez, Azorín, que llama a los poetas jóvenes, y a *algunos* ya viejos, poetas de babador y de sonajero. El, o mejor ¡no! este ex-Azorín de ABC, que antes era tan fino, tan sutil y ya no entiende nada".

Se coloca entonces Chabás en una posición ciertamente crítica frente a Azorín, quien todavía (1924) no ha descubierto los valores reales y positivos, cuando los había ya, de un modo innegable, entre los escritores y poetas de vanguardia. Habrá que esperar todavía dos, tres, cuatro años, para que Azorín, lanzado a un personal esfuerzo

de renovación teatral, quiera hablar, con un entusiasmo todo lo discutible e interesado que se quiera, pero entusiasmo al fin, de "superrealismo". Así, por ejemplo, en el siguiente artículo que Chabás ha dedicado a Azorín (o al menos que hayamos podido localizar), lamenta la actual --enero de 1927-- crispación del escritor respecto a los críticos de teatros. Una crispación de la que, a juicio de Chabás, el único responsable es el propio Azorín. Advierte Chabás que él siente una admiración sincera por el escritor, pero que esta actitud suya de ahora, esta absurda polémica de Azorín con los críticos, no le ha sorprendido nada, sin embargo, porque una cosa es la obra de Azorín, y otra muy distinta su carácter.

Azorín --estima Chabás-- es un hombre tímido e inseguro, nervioso, consciente de su debilidad, y por eso es que, en palmaria contradicción con la serenidad de su obra, se muestra a veces violento y exaltado.

A lo largo del comentario demuestra Chabás una aguda capacidad de penetración psicológica, acertando a ver en Azorín a un hombre deseoso de prestigio y de una buena consideración e, incluso, influencia social --la que, desde luego, no pueden darle sólo sus escritos. De ahí vendría su conservadurismo y la admiración por los políticos honrados, pero enérgicos y duros, como Maura y La Cierva. Azorín --denuncia Chabás-- ha sido capaz por ello de prodigar alabanzas sin tino, lo que la ha valido, primero, ser diputado, y después, académico. Con todo, advierte Chabás:

"Es tal vez el *maestro* que más ha seguido la curva rápida y descendente. Desde aquella carta abierta en que Bergamín, siempre vigilante y justiciero en su estricta moral literaria, lo advirtió en la revista *España*, hasta hoy, esa curva ha tomado un fuerte impulso de inclinación y caída. Es muy lógico, pues, que, al faltarle fuerzas, Azorín acentúe su gesto. En el fondo, es una defensa contra la propia decadencia: lo que grita y lanza en contra de los críticos es lo que, sin esa imposibilidad de advertir las flaquezas suyas, se diría a él mismo. Ante eso, a sus admiradores no nos queda más que renunciar a él desde ahora y volver al Azorín que ya queda. Basta. Es un buen caudal su obra de deleite y de estudio. Y de respeto".

En la misma línea crítica hacia Azorín, y muy especialmente su teatro, está otro artículo de Chabás, publicado en La Gaceta Literaria, con el significativo título de "Azorín a tientas". Porque ahora, tras el reciente y proceloso estreno de Brandy, mucho brandy, ya nadie podrá desdecir a Chabás de las palabras arriba reproducidas. Al contrario, como el juicio que le merece (a él como a todos) la nueva producción dramática azoriniana es francamente negativo, cree conveniente hacer antes un elogio de la obra clásica y "verdadera" de Azorín. Así, empieza confesando Chabás que él siente hoy una profunda tristeza, pues "de nuestros primeros recuerdos literarios, Azorín era tal vez el más conmovido, el más gustoso". Admiraba Chabás en Azorín la sensibilidad, la añadadura serena de su prosa, su visión profunda y espiritual de los paisajes de Castilla. Un arte --el de Azorín--, en su suavidad melancólica, revelador de secretas emociones españolas.

Pero Azorín, que ha tenido derecho de sobra en indignarse algunas veces (y así se ha rebelado en varias ocasiones contra diferentes cosas y personas, pero en realidad --adivina Chabás-- contra su propia quietud y apartamiento), yerra ahora, cuando no es la justicia, sino la vanidad y la ambición, las que están detrás de sus críticas. Ha sido necesario entonces cerrar los ojos quienes le admirábamos, continúa Chabás, "para conservar el puro amor, la estima noble de su obra permanente". Pero no hay nada que hacer, porque es el propio Azorín el que está arrojando "piedras malas a su labor buena y a su nombre duradero", lo que han podido aprovechar sin ningún problema, para insultarle, todos los indocumentados de la pluma, e incluso algunos críticos serios. Reconoce Chabás:

"Profunda tristeza causaba el estreno de Azorín. Su orgullosa torpeza, tan balbuciente, tan pobre, tan inepta, y la actitud del público --exagerada, pero lógica--, pro-

ducian en el ánimo una grave depresión. *Brandy, mucho brandy*, es una obra de senectud. Su autor, empeñado en seguir un camino cuyos posibles halagos le han seducido, va ciego, a tentones, en busca de efectos y novedades que no comprende ni conoce. De su habilidad literaria del buen tiempo recoge materiales viejos, derribos de azorinismo, que le pesan y le traban para el paso nuevo. Ha querido hacer una obra que en el teatro moderno pudiera significar un avance, y sus incomprensiones y tanteos producen el mismo efecto de triste comicidad con que Melitón González quería escarnecer a los poetas de la falange vanguardista. Más triste si se piensa que Azorín lo hace con fe. No es sátira; es absoluta desorientación".

Para Juan Chabás, como vemos, Azorín no hace teatro surrealista, sino, en realidad, una involuntaria parodia de sí mismo. Y es que para ser original no basta con disfrazarse de escritor ultramoderno, porque (aunque muchos puedan pensar lo contrario) "lo nuevo en arte no es atavío externo de cualquier armatoste estético desgualdrado". Hace falta conocer perfectamente la intención y el espíritu, "la absoluta novedad de la conciencia estética" del arte nuevo. Lo que no es nada fácil, pues se trata de algo que requiere, además de un gran esfuerzo intelectual, fatal pero necesariamente, quizá, otra cosa: juventud.

Muy pocos días antes de aparecer este artículo a que acabamos de hacer referencia, en su página de "Resumen literario" de La Libertad, lamentaba Chabás la confusión de la mayor parte de los críticos y de los lectores, los cuales piensan que el arte nuevo es sólo una broma sin importancia ninguna, el capricho pasajero y desviado de unos pocos jóvenes iconoclastas, que no encuentran un modo mejor de divertirse. Explicación, en realidad --matiza Chabás repitiendo una idea de Ortega y Gasset--, que es sólo el "fácil escape a la rabia de toda impotencia". Impotencia, torpeza de los incapaces de advertir su íntima y difícil seriedad. De acuerdo: el arte nuevo es impopular y tiene pocos amigos. No importa. Ya tendrá más. Lo que hace falta es que, poco a poco, se logre una "cultura nueva de la sensibilidad, y, lo que es todavía más costoso, de la inteligencia". Por eso hay que tener mucho cuidado de no confundir las cosas:

"Lo que sí es nocivo, lo que constituye un verdadero estorbo, es cierta tendencia a explicar el espíritu del arte nuevo por equivocados y lamentables pastiches, algunas veces sinceros, otras confeccionados por la peor mala fe. Ante esas obras bastardas, que no nacen de incomprensión, sino de presumida incapacidad, de tontería vanidosa, sí que conviene, con la más estricta vigilancia, tener el gesto de arrancar la careta. Es el único modo de evitar confusiones y de establecer fronteras".

Y esto es lo que se propone Juan Chabás hacer ahora, muy brevemente, con el teatro "superrealista" de Azorín, pues es preciso impedir "que el público confunda valores que, si mal los mezcla, ya le será difícil más tarde discernir".

Nunca hubiera escrito sin embargo Juan Chabás, a propósito de Brandy, mucho brandy, un artículo como el que ha publicado el crítico Luis Astrana Marín --se refiere a uno titulado "Monóvar, mucho Monóvar", que tampoco gustó nada a Antonio de Obregón, otro joven escritor vanguardista (3). No, él nunca hubiera aprovechado el fracaso de Brandy, mucho brandy para hacer una descalificación total de la producción literaria de Azorín. Entre otras cosas porque --ya lo sabemos-- para Juan Chabás es autor Azorín de una obra anterior admirable. Pero es que, además, Astrana Marín afirmó que esta última pieza teatral estrenada por Azorín, "es mala porque, como asegura su autor y dan en pensar algunos, se contienen en ella elementos de una estética teatral de vanguardia". Para Chabás, en efecto, es Brandy, mucho brandy una obra "completamente vana y pobre", mas no por ser de vanguardia (como Astrana Marín, crítico tradicionalista y conservador, tenía interés en hacer creer a los lectores), sino, precisamente, porque no lo es en absoluto.

"El señor Azorín, en su extravagar por los caminos del arte nuevo, ha ido a oscuras y a trompicones. Sin enterarse de nada, sin comprender ni atisbar el menor problema. Su obra de inteligencia nunca hubiera podido captar ni un solo motivo esencial del arte nuevo. A ciertas naturalezas literarias como la suya, la sensibilidad es la única virtud que los prodiga dones. Y la sensibilidad ha desamparado al señor Azorín en el trance de su creación teatral".

Pero el secreto del arte nuevo, continúa diciendo Chabás, es justamente un secreto de inteligencia. Y con cuatro ideas vulgares sobre Pirandello y sobre la escenografía moderna no se puede abrir esa puerta. Azorín llega demasiado tarde. Cuando más respeto debía tener hacia su propia obra verdadera --la que admira y respeta Chabás--, ha intentado entrar, con una pirueta, en el campo del arte nuevo. Con ello ha logrado, desde luego, llamar la atención de la crítica y del público, pero poniéndose en evidencia, pues Brandy, mucho brandy es sólo un conjunto de "chirigotas" y "nulas vulgaridades". En ese teatro nada hay de moderno ni de original y, por eso, "la juventud, pensando con tristeza en Azorín, ve su teatro viejo y muerto en los últimos rincones de un camino hace ya mucho abandonado".

La juventud (buena parte al menos --aunque muy significativa-- de los escritores jóvenes), a la altura de 1927, se mostró distante de este Azorín "innovador teatral", que quiso hipotecar de esta manera una estima y ejemplaridad literaria bien merecida, tras un cuarto de siglo de ininterrumpida influencia como estilista admirable y original escritor. Por eso, en noviembre de este año de 1927, cuando convocó Ramón Gómez de la Serna el "Homenaje de Reiteración a Azorín en Pombo" (banquete al que, como sabemos, no fueron demasiados jóvenes, según Gerardo Diego para no convertirse en cómplices del Azorín "superrealista"), entonces Juan Chabás, de nuevo en su "Resumen literario" de La Libertad, escribió, para dejar bien claras algunas actitudes (entre ellas la suya) y poner las cosas en su sitio:

"Ramón Gómez de la Serna, cuya vibrante inquietud relampaguea siempre en el estrecho horizonte literario de Madrid, acaba de lanzar una proclama pombiana convocando a un banquete en honor de Azorín. En ese viejo Pombo, reliquia ramoniana de un necesario instante de lucha, que apenas el fervor de un sacerdote consigue mantener y animar, quiere Ramón que dicho banquete sea una fiesta de comprensión, de dignidad y de cordial admiración. Además, juvenil. He aquí lo difícil. La verdadera juventud, la que odia ese mastuercismo que Ramón repudia, si siente veneración y respeto por la obra de Azorín, no puede considerar la conducta de este escritor como

un caso ejemplar. La tolerancia verdadera, altamente comprensiva, no está en confundir los ejemplos. Ni tolerar es tampoco confirmar. Esta vez, la inquietud de Ramón le ha llevado a trazar un gesto muy difícil de compartir con ánimo joven: ni quizá hemos de sentirnos demasiado viandantes solitarios, ni tampoco excesivamente compadreadores. Un término medio justo, alegre, optimista y limpio es lo certeramente juvenil".

Palabras, éstas de Chabás, sobre las que no puede quedarnos ninguna duda. En realidad, parece tratarse más bien de una contra-proclama al banquete. Así, llega a cuestionar incluso el lugar donde habría de celebrarse, la tertulia ramoniana de Pombo, calificándola de reliquia de otra época. Y aunque no llega a pedir el boicot total al "Homenaje", sino una actitud de justo término medio, alegre, optimista y limpia, lo que parece ser una respuesta afirmativa de participación, lo cierto es que de los escritores y poetas que hoy llamamos de la Generación del 27, sólo hay constancia de que asistieron Antonio Espina, Fernando Vela (secretario de la Revista de Occidente) y Edgar Neville, adhiriéndose Ernesto Giménez Caballero. Desde luego, no hemos encontrado ninguna referencia a Chabás como asistente.

Ramón Gómez de la Serna comenta en su biografía del escritor que el banquete "fue sumurmujado con los peores augurios y sin defender por los jóvenes cobardes que hacen a pelo y a lana". A pesar de lo cual "resultó un acto digno y triunfal, que hizo ver a Azorín de un modo ostensible que la estimación literaria le continuaba adicta, por más de que le hubiesen faltado al respeto en la baja atmósfera de los teatros" (4).

Hasta abril de 1933 no hemos vuelto a encontrar ningún otro artículo de Chabás (pero no es imposible que existan) donde se comente algún aspecto de la vida y la obra de Azorín. Ahora, en cambio, cuando tantas cosas habían sucedido ya en el plano político: caída de Primo de Rivera; "dictablanda" de Berenguer; elecciones municipales, fin de la monarquía y proclamación de la República en España; ahora, cuando iban ya para tres años que no publicaba ningún nuevo libro ni estrenaba una comedia

Azorín, tuvo lugar un curioso acontecimiento literario, pero todavía hoy muy poco conocido por los estudiosos de Azorín: el estreno radiofónico de la comedia Ifach. Chabás, compañero entonces de nuestro escritor en el periódico republicano Luz, dedicó un artículo a comentar su estreno-transmisión, por la Unión Radio de Madrid, la noche del 5 de abril de 1933.

A Chabás le parece todo un acierto de Unión Radio el haber incluido en su programación radiofónica el estreno de una obra de Azorín. Esta emisora se había propuesto ofrecer a los oyentes no sólo obras escritas en una modalidad nueva --obras para ser escuchadas sin necesidad ser vistas--, sino también aquéllas que por su dificultad de montaje, o por desdén de las empresas teatrales, no habían sido puestas en un escenario. (La nueva obra de Azorín, explica Juan Chabás, está, justamente, en los dos casos.)

Ifach tiene algo que sin duda emocionó a Chabás, y es el recuerdo y evocación de la común y tan querida tierra levantina. "Azorín ha aprovechado la soledad severa y la serenidad grandiosa de Ifach para convertirlo en símbolo humano de su comedia".

"Como en *Angelita*, otra comedia que se estrenó al margen de nuestros teatros --en Monóvar, recogidamente--, como en los cuentos de *Blanco en azul*, en *Ifach*, puras emociones intelectuales, valores humanos profundos, pensamiento y sueño, alcanzan jerarquía de símbolos para luego, desde su más desprendida existencia poética, convertirse, por virtud de una acción que a veces se contorsiona con retorcimientos de farsa, en existencia real y cotidiana".

Mucho debió de gustar a Chabás --ahora sí-- la nueva comedia de Azorín, cuya transmisión radiofónica parece haber seguido con bastante atención, si no es que ha tenido ocasión incluso de leer el texto --lo que indicaría un gran interés por su parte, además de una relativa proximidad a Azorín, porque Ifach nunca ha sido publicada (sólo en marzo de 1945 vería la luz, en el semanario Fantasia, Farsa docente, comedia es-

trenada en 1942 pero que, casi con toda seguridad, es una revisión y adaptación de la obra anterior). (5)

En esta primera versión, opina Chabás que "La farsa, en fuga cómica de poesía íntima desde el principio, vuelve a ser poema. Y el poema tiene la limpidez del mar y la grandeza del perfil solitario del peñón". Por eso, concluye favorable su reseña: "La comedia de Azorín, en tres actos de trazo seguro, da vida al símbolo y hace de carne y hueso los seres imaginarios que, vanos al principio, llegan al término de la obra merced al impulso de la palabra de Azorín y a la virtud de la acción, con amplio y firme ímpetu patético. Para los radioyentes españoles, la noche de ayer seguramente habrá sido de fiesta".

Palabras éstas, no lo olvidemos, que, referidas a una obra dramática de Azorín, sorprenden un poco en quien hacía apenas seis, siete años, veía en Brandy, mucho brandy una comedia vieja y muerta, cuya supuesta originalidad era sólo una serie incoherente de vulgaridades. Pero muchas cosas, en efecto, como sabe el lector, han ocurrido en España desde 1927 hasta el actual 1933. Entre ellas, algún breve elogio de Azorín para Juan Chabás y, quizá lo más importante, la conversión del antiguo diputado conservador a un cierto izquierdismo republicano. Algo que, sin dudar de la sinceridad actual de Juan Chabás, nos hace pensar en el relativismo de las cosas humanas, en lo excesivo y desproporcionado de algunas palabras y actitudes.

Por lo que se refiere a Azorín, bien pronto pudo y quiso nuestro escritor agradecer a Chabás tales elogios. En un "Índice de libros nuevos españoles" para La Prensa de Buenos Aires, hace un breve comentario Azorín de una reciente obra de Chabás: la Vida de Santa Teresa. Pero ya anteriormente, en julio de 1928, en el artículo (tantas veces citado por nosotros) "Los escritores nuevos", escribía Azorín, a propósito de Chabás: "Juan Chabás, autor de una hermosa novela --evocación profunda y sugerida

dora de la tierra valenciana". (En este artículo mencionaba también Azorín con grande elogio, entre los escritores jóvenes, a Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, Giménez Caballero, Antonio Espina, Pedro Salinas, Jamés, Lorca, Bacarisse. La novela de Chabás sería, casi con total seguridad, Sin velas, desvelada.)

En 1933 publica Chabás un libro que, sólo por el tema, tenía necesariamente que interesar a Azorín. Sobre todo tratándose, como se trataba, de una biografía de Santa Teresa, escrita por un joven de extrema izquierda además de prosista de vanguardia. Cree conveniente Azorín, antes de entrar a comentar la nueva biografía de la Santa, decir, explicar a sus lectores argentinos quién es Juan Chabás. Chabás, para Azorín, es nada menos que "uno de los más finos, eruditos y cultos escritores nuevos de España".

"Juan Chabás podría ser calificado, con frase de Gracián, de *hombre discreto y notante*. Notante, en el siglo en que vivía Gracián, significaba lo que ahora observador. [...] Notante --notante es Juan Chabás-- quería decir hombre que pasa por la vida viendo y notando con curiosidad, con amor, todas las cosas que va viendo. Y eso es lo que en presencia de Santa Teresa y del paisaje castellano hace Juan Chabás. Santa Teresa es figura que tienta a los artistas; pero para que un artista se halle a tono con Santa Teresa se requiere que ese artista no lo sea de formas aparatosas, de exterioridades, de parola brillante; sino, por el contrario, íntimo, recogido, reconcentrado, sentidor de los más finos y sutiles matices de las cosas, amigo de la esquividad y del apartamiento".

Cualidades todas, como sabemos, clásica y netamente azorinianas, y que, según parece, reunía también Chabás, por lo que entendemos que haya gustado tanto a Azorín (y más en aquellos días, especialmente difíciles para el catolicismo en España) la nueva biografía de la Santa, escrita por un joven republicano y con veleidades vanguardistas: "¡Qué bien habla de la mujer de Ávila Juan Chabás! Y es porque Juan Chabás siente el arte, y lo siente a la manera, no de una oratoria, al modo no de elocuencia [...], sino como meditación, y meditación a las veces dolorosa". Por eso --concluye

su breve pero muy elogiosa reseña Azorín--:

"Nada más fino, más hondo, más sentido, que estas páginas en que Juan Chabás pone en relación, recordando, sin recordar, a Taine, el alma de Santa Teresa con el paisaje castellano, con los ascendientes de la Santa y con el medio social en que la maravillosa flor humana floreció. Páginas son éstas que marcarán una fecha en los estudios teresianos, en la larga serie de vidas de Santa Teresa. Y cuando la Santa deja Castilla, deja la altiplanicie castellana, en donde ha nacido, y baja a las rientes tierras andaluzas, Juan Chabás, que es poeta, nos da, con la vibración de su sensibilidad, la sensación que la Santa sintiera, sensación de pasar de un mundo a otro".

No podemos nosotros juzgar si, en efecto, la Vida de Santa Teresa de Chabás es un libro que ha marcado una fecha, como asegura Azorín, buen conocedor desde luego de la bibliografía teresiana, en los estudios sobre la Santa. Lo cierto es que hoy son muy pocos quienes lo conocen y mencionan. Imposible también saber si era sincero Azorín al escribir tales elogios, o si, por el contrario, no le movían el interés, el miedo o --lo que es mucho más probable-- el agradecimiento. (En la biblioteca personal del escritor, muy abundante en estudios y libros sobre la Santa de Ávila, falta curiosamente éste que iba "a marcar una fecha en los estudios teresianos". Pero es que no hay ningún otro libro de Chabás.)

Sea como fuere, es significativo que no haya escrito Azorín ni una sola página sobre alguna de las novelas poemáticas de Juan Chabás, y sí, en cambio, sobre una biografía --por fuerza un trabajo mucho más tradicional, en lenguaje como en estructura-- de Santa Teresa. Lo mismo le pasó con Antonio Espina, de quien elogia sus biografías noveladas de Luis Candelas y de Julián Romea, pero olvida o desconoce sus muy originales narraciones vanguardistas, como Pájaro pinto y Luna de copas.

En una cosa, sin embargo, acierta Azorín, y es en haber advertido en Chabás al crítico culto, inteligente y sensible. Lo que se comprueba enseguida cuando leemos por ejemplo, en su excelente aunque demasiado ideologizada historia de la literatura

española contemporánea, las páginas que dedica a la obra de Azorín.

En este libro —Literatura española contemporánea (1898-1950)—, publicado por Chabás en el exilio (La Habana, 1952), hace un sugestivo y notable estudio --de apreciable extensión, por cierto-- de la vida y la obra de Azorín. No tenemos espacio ahora para demorarnos en un análisis profundo y exhaustivo de estas páginas, inteligentes y muy bellamente escritas (también injustas, en algún momento), por lo que habremos de contentarnos sólo con hacer un resumen de las ideas esenciales.

Empieza haciendo Chabás una lírica y muy azoriniana, en el espíritu y en la forma, evocación de la común patria y paisaje levantinos. Chabás conoce bastante bien, salvo pequeño error o descuido (acaso escribe de memoria), las iniciales circunstancias biográficas del niño Martínez Ruiz, recordando su origen social burgués y conservador y la larga estancia en un internado religioso. Y, como buen marxista y mejor psicólogo, razona Chabás: "En estos colegios clericales, donde los niños viven como frailes chiquitos domesticados por los frailazos mayores, donde toda alegría y toda jubilo-sa curiosidad se convierte en resentimiento e hipocresía, los adolescentes de alguna sensibilidad y de inteligencia aguda viven en constante disociación de su voluntad y de su reflexión. Azorín se forjó en esta disociación".

El resumen de las circunstancias biográficas de Azorín, así como la interpretación que de ellas hace Chabás, aunque desde una perspectiva fuertemente marxista, está matizada por el gran aprecio que siente por la obra (no la persona) del escritor, y es breve y oportuna, señalando sólo algunos hitos principales, bien conocidos por los estudiosos de Azorín: los años de universitario en Valencia; sus inicios en el periodismo; la juventud inquieta y estudiosa; la llegada a Madrid; el anarquismo fin de siglo; el 98; los primeros libros; el hallazgo del seudónimo; la conversión, primero al maurismo, al ciervismo después (aquí carga bastante las tintas Juan Chabás); el homenaje a Azo-

rín en Aranjuez (1913); la primera guerra mundial; Azorín, francófilo; Azorín, viajero dentro y fuera de España; Azorín, "superrealista"; el autor teatral; su antirrepublicanismo (siempre según Chabás); la guerra civil; regreso del escritor a España; conformismo y complicidad con el franquismo; decadencia: "Allá [en Madrid] vive todavía, sombra de él mismo, sin respeto para su doblada ancianidad, negando con su conducta su obra y su nombre. De esta última deslealtad del Sr. Martínez Ruiz, sálvase sin embargo la obra de Azorín, al menos lo fundamental de ella, lo más intenso y delicado".

Juan Chabás ve sobre todo en Azorín a un estilista, un hombre preocupado por renovar el estilo: "Renovar el estilo es hallar un diferente y personalísimo ritmo a la prosa; es encontrar --escorzándolas para recrearlas-- una mayor libertad para las palabras; es, frente a la ampulosidad o la vulgaridad, conseguir una claridad sencilla y escueta. He aquí todo lo que ha perseguido y logrado Azorín con paciencia sabia y con sensibilidad lírica".

Sin embargo --advierte Chabás--, el esfuerzo de Azorín ha sido algo que ha valido no sólo para él, sino también para todos los escritores que le han seguido. Porque Azorín es quien ha realizado la revolución en la prosa española, y al aliento largo y la retórica de la prosa tradicional ha opuesto un ritmo corto y ceñido. Así, "en la suya no existen frases zigzagueantes, encadenadas unas a otras. Cada oración, cargada de sugerencias, de valor evocativo, se independiza de las demás, despojándose de nexos sintácticos". Y ello no por indigencia mental, como han sugerido injusta y maliciosamente algunos, sino porque, como observa Chabás, a Azorín "le complace evocar las cosas por sus nombres tan solo uno tras otro, enumerativamente. Para él, describir es nombrar lo que los ojos ven y contemplan con minuciosidad, buscando que cada cosa nombrada tenga en un instante determinada significación profunda, emocionada y esencial".

Logra, sin duda, Juan Chabás, con éstas y otras agudas valoraciones, un lugar preminente entre los críticos y estudiosos de la obra de Azorín, cuyo intimidad o secreto ha encontrado (al menos en parte), pudiéndose resumir como la palabra esencial y única, la palabra exacta, al servicio de la máxima emoción. Un secreto --el del estilo de Azorín-- que no puede escaparse a quien haya frecuentado (y es el caso de Chabás) su obra desde antiguo, entre otras cosas porque el propio Azorín ha dedicado muchas páginas a explicar en qué consiste. Todo se reduce a que Azorín ha conseguido la autonomía de las palabras. Eso le exime de que "no abunde el estilo de Azorín en brillantes imágenes, ni en resplandecientes metáforas, ni en otras figuras y tropos". Pero es que, precisamente:

"Su propósito de tersura, de exactitud y desnudez de la expresión los evita. La belleza de cada cosa nace de su nombre, elegido con emoción poética para evocarla con la mayor fuerza sugeridora y para situarla, delicadamente envuelta en aquellos adjetivos de intensidad progresiva, en la armonía y la comunión más íntimas y suaves con las demás cosas, con el paisaje, con nuestras sensaciones. El estilo de Azorín es un perseverante y sutil esfuerzo por envolver cada objeto nombrado, cada pensamiento insinuado, en una transparente claridad. No podríamos imaginar un estilo así, anterior a los pintores impresionistas".

Muchas y muy interesantes cosas tiene que decir Chabás de ese "prodigio técnico", así lo califica, que es la prosa de Azorín. Nosotros no podemos ahora demorarnos en transcribir y comentar, ya lo avisamos, cada una de esas intuiciones críticas. Pero lo cierto es, siempre según Chabás, que la prosa azoriniana sólo puede ser el logrado producto "de una sensibilidad agudísima y de una formación literaria perfecta", lo que se revela también, porque el estilo no es sólo una estructura sintáctica y una serie de palabras, en unos temas y la manera de tratarlos. Azorín se ha llamado a sí mismo el "pequeño filósofo", y eso es y constituye, ya, todo un programa. Azorín tiene predilección por las cosas pequeñas, humildes y olvidadas, y está obsesionado además por el paso del tiempo y por la presencia de la muerte. Por eso su obra se resume en un

maravilloso esfuerzo de dar a los seres y a las cosas un instante de eternidad, de evadirlos del ámbito cotidiano, espiritualizarlos. Porque la vida es, para Azorín, "un tránsito sucesivo de momentos eternos, en un tiempo inestable". Toda su obra se reduce entonces, según Chabás, al *"conflicto entre instantaneidad y eternidad"*.

Pero Azorín no es sólo un estilo y un conflicto espiritual. Hombre de su tiempo (y de un espacio), ha dedicado numerosas páginas a reflexionar sobre el ser de España y de los españoles, a evocar los escritores clásicos. Azorín, alicantino, ha sido ganado por Castilla. Aunque su visión de Castilla no es la visión trágica de Unamuno o de Antonio Machado, ni la fea y ruin (según Chabás) de Baroja. Es la suya una visión serena y melancólica, donde su espíritu de hombre triste y silencioso encuentra, lo observa Chabás con perspicacia, tantos motivos de tristeza como de secreto deleite. Su visión de España no responde, pues, a la España real o histórica, sino a la de su propia psicología, es una proyección de su sensibilidad. Por eso deviene suave y estática. Lo que explica la íntima y doliente contradicción entre sus ideas regeneracionistas (dinamismo y progreso) y su meditativa estética de la quietud. Porque Azorín tiene según Chabás, en palabras que no nos resistimos a copiar, una visión estática de España: *"Los siglos, las edades, son lentas almohadas donde se reclina el sueño de los pequeños pueblos y de los hombres"*.

Pero ¿sólo esto es Azorín? Y ¿qué hay del autor teatral y del prosista cinematográfico? Sus novelas son, para Juan Chabás, tan admirables como el resto de su obra de ensayista --en realidad, todo es uno y lo mismo, con idénticas virtudes y defectos--. Lirismo, sensibilidad exquisita y emocionada, nada de aventuras ni de peripecias. Tensión espiritual antes que dramática. Los personajes, trasuntos en el fondo de la peculiar psicología del autor. Pero contado todo con tanta sencillez y sinceridad, con tal fervor que, si endebles como narraciones novelescas, son admirables como poesía. Sin

embargo, advierte Chabás, alguna diferencia existe entre sus primeras y últimas novelas, porque:

"En sus últimas novelas, o en los mismos cuentos de *Blanco en azul*, Azorín ha procurado adentrarse en el espíritu de sus personajes con la misma minuciosa pulcritud con que penetra en la descripción, esquemática, a veces inagotablemente analítica, del paisaje o de las cosas que rodean a esos personajes. Ha intentado realizar ese propósito por medio de un análisis despacioso, ahincado, de la conciencia y la subconciencia de sus seres novelescos. A veces, iluminando el sueño de éstos: procurando hacer flotar su vida irreal y sonámbula. A veces, sólo evocando sus gestos, acaso una breve palabra. O bien desdoblado en personajes distintos la conciencia y subconciencia de un mismo ser. Azorín se ha dejado llevar de la complacencia por ese procedimiento con inquieto afán de renovarse, de añadir a su paciente artesanía de escritor una nueva dimensión de la sensibilidad literaria actual, muy distinta de la de su época de formación y de madurez. Tal sucede en *Félix Vargas*, en *Doña Inés* y en *Superralismo*, curioso ejercicio literario frustrado para escribir una novela del instinto, de la vida subconciente, realizado por un escritor de espíritu extraordinariamente ordenado y logista, como el de Azorín".

Ya para terminar, hay que preguntarse qué opinión le merecen a Juan Chabás, veinte años después de sus tan discutidos y sonados estrenos, las obras teatrales de Azorín. Pero si las novelas "superrealistas" (que sí gustaron, en cambio, frente al teatro de nuestro escritor, a un crítico tan favorable a la vanguardia, tan serio y riguroso como Guillermo de Torre) no han convencido demasiado a Chabás, no podemos quizá esperar tampoco un juicio favorable de esta faceta creadora de Azorín. Azorín conoce bien el teatro, pues ha leído mucho y comenzó su vida literaria como crítico teatral. No se puede decir que fuese un ignorante en este género cuando inició su aventura escénica. La verdad es --reconoce al fin Chabás-- que sus obras están correctamente escritas y las escenas se suceden con bastante agilidad. Sin embargo, no resultan vivas. No viven esas comedias de Azorín, pero por la misma razón que otras páginas suyas son inolvidables: porque el teatro es drama y acción, y Azorín tiene un estilo literario, una sensibilidad, que es, justamente, la negación de todo efectismo y movimiento. En el

teatro, los personajes tienen que estar actuales y presentes, y en Azorín, por el contrario, todo es evocación y esfumatura. Los personajes de su teatro apenas son signos, y por eso mueren antes de nacer. La sensibilidad de Azorín se interpone siempre, fatal e inevitablemente, entre sus personajes y los espectadores, por lo que la acción se reduce apenas a una evocación, instalándose en la escena un vacío, "la niebla de lo ausente".

Palabras discutibles sin duda, pero que revelan, en su belleza y profundidad, el interés con que ha seguido y estudiado siempre Juan Chabás, hasta muy poco antes de su muerte, la figura de Azorín, un escritor del que le separaban muchas cosas, sobre todo en política, pero del que no se puede dudar la admiración que sintió siempre por (casi) toda su obra.

NOTAS

(1) Nos referimos en concreto al trabajo de Javier PÉREZ BAZO: Juan Chabás y su tiempo, Barcelona, Anthropos, 1992. Libro de consulta imprescindible y que ha sido de una gran ayuda para nosotros.

(2) Juan CHABÁS: "Crítica concéntrica. Juan Ramón Jiménez", Alfar (La Coruña), nº 36, 1924, págs. 17-24. (La alusión a Azorín, en la pág. 19.) Otros trabajos y reseñas de Chabás sobre Azorín son: "Sobre la educación, de nuevo", La Libertad, 7 de enero de 1927; "Resumen literario", La Libertad, 25 de marzo de 1927; "Azorín a tientas", La Gaceta Literaria, nº 7, 1 de abril de 1927; "Resumen literario", La Libertad, 19 de noviembre de 1927 [sobre el homenaje a Azorín en Pombo]; "Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach* de Azorín", Luz, 6 de abril de 1933; "Azorín", en Breve historia de la literatura española, Barcelona, Joaquín Gil, 1936, págs. 264-266; "Muerte lívida de Azorín", Nosotros, 26 de febrero de 1944, págs. 5 y 9, y "Azorín", en Literatura española contemporánea (1898-1950), La Habana, 1952, págs. 90-111.

A su vez, Azorín se ha referido elogiosamente a Chabás en los artículos titulados "Los escritores nuevos", La Prensa, 22 de julio de 1928, y en "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 30 julio 1933 [sobre la Vida de Santa Teresa].

(3) El artículo de Astrana Marín, un crítico conservador en la literatura, tanto o más que en la política (como nadie ignora, es autor de la mejor y más completa --siete tomos-- Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra), se titulaba, en efecto, "Monóvar, mucho Monóvar", y fue publicado, en El Imparcial, el 20 de marzo de 1927.

(4) Véase Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Azorín, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, págs. 205-206.

(5) Sobre *Ifach* y su conversión a Farsa docente debe verse el estudio de E. Inman FOX: "La campaña teatral de Azorín (Experimentalismo, Evreinoff e *Ifach*)", Cuadernos Hispanoamericanos, 76 (1968), págs. 375-389.

V. 2. 4. Antonio Espina

Narrador, poeta, ensayista y político, fue (aunque hoy bastante olvidado) no sólo uno de los más destacados e interesantes autores españoles de vanguardia, sino también uno de los que más apreciaba personalmente Azorín. De hecho, tuvo ocasión Azorín de demostrar reiteradamente a Espina, y en muy difíciles circunstancias, su afecto y su generosidad (1).

Azorín ha escrito tres artículos extensos, importantes, sobre libros de Antonio Espina. Además, le menciona en otras tres ocasiones, por lo menos (2).

"Las copas de Rengifo" es uno de los primeros y más interesantes trabajos dedicados por Azorín a un escritor de vanguardia. En este caso, el libro que ha estimulado a Azorín ha sido un volumen de versos, Signario. En rigor, no se trata este artículo de un ensayo, ni siquiera de una reseña, sino de uno de sus peculiares "cuentos-crítica".

Imagina Azorín una historia curiosa. Álvaro Trives, joven poeta ultraísta (Azorín, por cierto, no desciende en ningún momento a mencionar este término), ha entregado un original en una imprenta. Tardan mucho en contestar pero, por fin, un día le llaman de la imprenta: es necesario que se presente allí cuanto antes. A la tarde aparece Álvaro en la imprenta. Y sólo entonces es cuando el regente le confiesa que no han podido componer el libro --un libro, por cierto (y nótese la ironía de Azorín), que responde al estupendo título de Vorágine. Álvaro Trives no puede entender en qué consiste el problema, y se enfada pensando que, en realidad, el regente no quiere componer su libro porque es un reaccionario en cuestiones estéticas: "Usted no compone mi libro, se niega a componer mi libro seguramente por las audacias de la poesía... ¡Ese es un libro de poesías modernas, innovadoras, y usted, hombre liberal, progresivo, se niega a que en su imprenta se impriman esos poemas! ¡Y luego hablan ustedes de progreso y de

revolución!".

Lo que sucede en realidad no es eso, sino algo mucho más sencillo: que no es posible con una vieja imprenta de cajas, sin los artificios modernos de la tipografía, componer el libro de Álvaro Trives: "No podemos formar una página con todo ese revoltijo de palabras que usted arma en su libro. Una palabra va en alto, otra cruzada, otra de medio lado, otra saliendo a lo alto, otra inclinada hacia abajo... Y todas, en resumen, dislocadas, mezcladas, bailando una danza de todos los diablos... Y usted perdóne este modo de hablar. ¿Cómo compongo yo eso?".

Ha pasado el tiempo, y Álvaro Trives no ha conseguido ver publicados sus versos. Vive desconocido y pobremente a pesar de su talento, y todo porque:

"Los versos de Álvaro Trives eran de una forma inusitada. Las palabras más extrañas formaban un pintoresco revoltijo en el papel. Pero el poeta tenía fe en su estro; los amigos tenían confianza en el poeta. Le querían sus camaradas por su entusiasmo y por su bondad. Lleno de entusiasmo, lleno de ardimiento, el poeta escribía sus extraños poemas. Su vida era dura, penosa. Pero Álvaro estaba seguro de que algún día habría de triunfar la nueva estética que él propugnaba. Transigir con las viejas formas le hubiera parecido abominable. Y así pasaban días y días llenos de privaciones, de trabajos, de angustias..."

Por fin un día, en la tertulia, un amigo de Trives, el novelista Pedro Durán, le sugiere un modo de aliviar al menos su mala situación económica: escribir sonetos publicitarios para una casa de perfumes y cosméticos. Álvaro Trives, partidario entusiasta de la nueva estética, no sabe al principio qué pensar. Pero como la cosa ha de quedar en secreto, y se paga bien, accede finalmente a escribir unos sonetos de impecable factura clásica, casi académicos, y que pueda entender todo el mundo. Se lo tomará como un juego. Ya se consolará después escribiendo poesías en la línea del arte puro y verdadero.

Pasa enseguida Azorín, tras una breve pausa, a presentarnos dos nuevos per-

sonajes: Teodoro Cano, editor, y don Mamerto, un erudito. Cano ha adquirido en París unos grabados, y quiere aprovecharlos para editar un libro en España. Ya se trata sólo de encargar a un poeta joven, no hace falta tampoco que sea un gran poeta, unos versos que sirvan para acompañar los grabados. Pero la cosa es más complicada de lo que parece, pues no va a ser fácil encontrar a alguien que se pliegue a hacerlo. Don Mamerto, por ejemplo, que es un erudito, no conoce a ningún poeta que esté dispuesto a aceptar tales condiciones. Pero se acuerda de pronto de los sonetos publicitarios de la perfumería Vernalia. Se sorprende un poco el editor, pero don Mamerto insiste en que esos sonetos son admirables: "La forma es pura, clásica; están dentro de la más noble tradición española". Y como el librero-editor y los demás contertulios se resisten a creerlo, ha sido entonces cuando "Don Mamerto ha hecho traer algunos periódicos y ha leído cuatro o seis sonetos, y los sonetos, impecables de forma, parecían escritos por un gran escritor clásico. No había en ellos nada extravagante. Se hablaba en ellos de la primavera, del campo, de las montañas, de los bosques, y únicamente, en el último verso, estaba el elogio y anuncio de la perfumería. Substituyendo ese postrer verso por otro, hubiera podido formarse con tales sonetos un bello florilugio".

Así es como, al fin, aparece en las librerías el volumen de Cano. Los grabados, soberbios, acompañando a los versos de Álvaro Trives: unos versos admirables, del más puro corte clásico. Y tuvieron entonces que reconocer los críticos en Trives a un gran poeta, pero "un gran poeta tradicional, hondamente español". Y concluye el relato Azorín, desde luego con ironía: "Un año más tarde, en uno de los principales teatros de Madrid, se anunciaba una obra de Álvaro. El prestigio del poeta estaba creado".

Un poco sospechoso nos parece a nosotros este Álvaro Trives, poeta admirable cuando escribe sonetos publicitarios por encargo y poeta nefando cuando sigue los principios de la moderna estética. Un poeta que, por cierto, acaba pasándose al más

comercial y menos progresivo de los géneros literarios: el teatro. La ironía de Azorín, aunque velada y suave, como siempre en él, es evidente. De este modo, Trives queda reducido a un poeta mimético y formalista, tanto cuando escribe dentro de los moldes clásicos como cuando sigue la moda de la nueva poesía. Lo que puede darnos un indicio de lo que pensaba en el fondo Azorín de la vocación y la habilidad versificadora de los jóvenes poetas. (¿Estaría acordándose Azorín de Gerardo Diego, poeta "creacionista" y, a la vez, sonetista perfecto y tradicional? Es posible que, en realidad, el artículo lo hubiese inspirado Gerardo Diego y no Antonio Espina. Después, Azorín sólo tuvo que cambiar o añadir el final.)

Sin duda, encontraba a estos poetas interesantes desde un punto de vista puramente formal o literario, pero con poca o ninguna sustancia en el fondo. Lo cierto es que contrasta extrañamente el tono humorístico del cuento con la opinión que le merece Antonio Espina, porque en la última parte del artículo hace, añade más bien, Azorín, un breve pero muy favorable comentario del reciente libro de Antonio Espina, Signario:

"Tengo sobre mi mesa un libro de versos, titulado *Signario*. *Signario* es de Antonio España [sic]. Para componer este libro, en la imprenta deben haber luchado recientemente. Los versos, muchos de ellos son palabras esparcidas por las páginas o agrupadas en llaves. Pero Antonio España tiene talento, verdadero talento. Posee el sentido de lo pintoresco. Su estro satírico regocijaria a Goya. Hay fluidez y copia en su verbo. ¿Por qué, siendo poeta, esta zarabanda tipográfica? Estos caprichos tipográficos de ahora no son ninguna novedad. Rengifo, en su *Retórica*, trae bellas copas y perfectos rombos hechos con versos. D. León Carbonero y Sol tiene todo un libro dedicado a estas rarezas. Y el artificio es mucho más antiguo que Rengifo y que Sol. Pero a las algarabías de ahora, a las diseminaciones caóticas de palabras en las páginas blancas, yo prefiero las graciosas copas de Rengifo. Los innovadores poetas de ahora no las construyen. Prefieren el desorden. Algunos de ellos tienen claro talento. Antonio España, genial, original, fuerte, descuella entre todos. ¿Qué habrá hecho Antonio España dentro de diez años? Que no se ofenda el querido compañero: tal vez dentro de diez años, Antonio España nos haya regalado ya con un libro de versos de la más pura, impecable, soberana forma clásica".

Aunque Azorín admira y califica nada menos que de genial a Antonio Espina,

parece que su opinión acerca de los poetas ultraístas y creacionistas, sobre sus innovaciones tipográficas, no es ni a favor ni en contra, pero en ningún caso de entusiasmo. Desde luego, no parece que le hayan interesado demasiado. Azorín, siempre erudito, sabía que no estaban haciendo nada grave ni original, en el fondo. La alusión a Díaz Rengifo --de cuya Arte Poética se conserva una edición del siglo XVIII en la biblioteca de la Casa-Museo en Monóvar-- es clara a este respecto.

En el siguiente artículo de Azorín para ABC --dedicado, por cierto, a otro de los escritores que ahora nos interesan, Ramón Gómez de la Serna--, "El secreto del acueducto" (5 de octubre de 1923), hace al final un añadido nuestro escritor, a modo de fe de erratas: "En el artículo anterior, donde dice, repetidamente, Antonio España, debe decir Antonio Espina. De Antonio Espina se trataba, del original y fino poeta, trazador de tan sutiles y extraños poemas. Que los lectores y el querido compañero, autor de *Signario*, el libro por mí recomendado, perdonen el yerro, causado por mi enrevesada letra". (Esta aclaración de Azorín --tan breve pero interesante, por lo que a Espina se refiere-- no ha sido recogida en volumen, ni, por supuesto, tomada en cuenta a la hora de reproducir el artículo "Las copas de Rengifo".)

El segundo artículo de Azorín sobre Antonio Espina, titulado "Luis Candelas", es un trabajo rápido y sintético, con el que consigue sin duda el escritor interesar a los lectores en el nuevo libro de Espina, no otro que su célebre novela biográfica (o biografía novelada) Luis Candelas. Fue éste un libro que gustó mucho a Azorín, y no sólo por el tema. También por su planteamiento y estilo. Desde luego, el asunto no puede ser más curioso: la vida de todo un especialista en lo que llama Azorín, con divertido eufemismo, "el difícil arte de trasladar la propiedad" (Luis Candelas fue un célebre bandido madrileño).

Sin embargo, el artículo de nuestro escritor deviene en una curiosa apología del

ladrón de guante blanco, urbano y dandy, frente al romántico bandolero de serranía. Porque, en realidad, el no haber podido o sabido prescindir Candelas (hombre del siglo XIX) de su sentimentalismo, ha sido la causa de su perdición, con lo que se quedó en precursor frustrado, pero precursor al fin, de un nuevo tipo de amigo de lo ajeno. Refinado y elegante, casi intelectual, pero más subversivo, quizá, dado lo incruento y cartesiano de sus lances.

Como no podía ser menos, tratándose de un libro del moderno y original Antonio Espina, lo que primero que suscitó su lectura en Azorín fueron "imágenes, muchedumbres de imágenes, millares de imágenes. [...] Libro airoso, vivo, vibrante; airoso como el correr de un hermoso corcel --con un bandidito caballero-- por los campos andaluces" (Años cercanos, pág. 119). Y enseguida se dispone a poner por escrito, a apuntar siquiera rápidamente, Azorín, algunas de las imágenes que la lectura del libro le ha sugerido. En primer lugar ve la calle --castiza, madrileñísima-- donde nació, premonitoriamente, Luis Candelas: la calle del Calvario:

"Una calle, dos planos; uno de color gris y otro de color amarillo. Calle corta. Entre el gris y el amarillo, en lo alto, el azul del cielo, en los días limpios de Madrid. Una calle de cuatro casas: la calle del Calvario. En esta calle nació Luis Candelas. Entrando por la calle de Lavapiés, a la izquierda, la casa amarilla. [...] Cuatro casas, y, al acabar la calle, en la del Ave María, enfrente, un taller de cerrajero; en la misma calle del Calvario, otra cerrajería. Paradojas o divertimientos del Destino; los ladrones, enemigos de cerraduras, cadenas, armellas, pasadores, y en la calle en que nació el más famoso bandido de Madrid, al cabo del tiempo, dos cerrajerías" (Años cercanos, págs. 119-120).

El siguiente grupo de imágenes que se complace en evocar Azorín ya no es madrileño y ni siquiera urbano, sino serrano y popular, casi lorquiano: los "bandoleritos" y su escenografía o ámbito de trabajo: los despoblados, los pasos y puertos, los barrancos de las montañas. Todo romántico y complicado, colorista y sentimental, pero preferido del pueblo llano, de la poesía y la imaginación populares. Es el mundo --ad-

vierte Azorín-- de los "romances de gitanos, bandidos y contrabandistas": "Bandidos montaraces o selváticos. El despoblado. Ventas trágicas; las ventas de España; su pintoresca nomenclatura [...]. Instrumental complicado, costoso, de los bandoleritos primitivos; necesidad de montañas fragosas; pasos o gargantas peligrosos; cuevas para esconderse; caballos ligeros; trabucos naranjeros y escopetas; navajas cabriteras; puñales; todo un estuche o posada complicadísimo, difícil de manejar" (*Ibidem*, pág. 120).

Frente a todo eso está, y opone Azorín, la filosofía cartesiana de Luis Candelas. "Candelas como producto del cartesianismo. Candelas que, gracias a la filosofía de Cartesio --sépalolo Antonio Espina-- hace evolucionar el tipo del bandido" (pág. 121). Y pasa ya sin más preámbulos Azorín, tras esta original idea suya, a elogiar y comentar el libro de Antonio Espina, encontrando argumentos que justifiquen esa ocurrencia suya de que Candelas fue el primer bandido cartesiano.

"Antonio Espina pinta maravillosamente en su hermoso libro el carácter particular de Luis: entre ciudadano y campesino; predomina en Candelas el elemento ciudadano; pero aún no ha desaparecido del todo el matiz serrano. Finura y elegancia de Luis; a veces --lo más frecuente--, vestido de caballero; con toda elegancia; tan elegante como Larra. De repente, aparece el majo de Madrid: capa, chaleco blanco, sombrero catite. La filosofía de Cartesio ha simplificado el antiguo instrumental; ha hecho que el arte de trasladar la propiedad sea rápido, limpio, sin aparato de terror. Del primitivo estuche han desaparecido las montañas, los desfiladeros, las cavernas, los trabucos. Todo es sencillo ahora como su razonamiento cartesiano; todo rápido y escueto" (*Ibidem*, pág. 121).

Ahora entendemos por qué admira y le interesa tanto a Azorín este original bandido madrileño. Pues porque eran en realidad Azorín y Candelas (en cierto modo; hay matices morales --muy evidentes-- que les diferencian), espíritus afines (cada cual en su oficio: el uno, escribir; el otro, afanarse tras lo ajeno). Pero, aunque Candelas es hábil y pulcro, elegante y no causa miedo a sus víctimas, sino admiración y hasta simpatía (prescinde en lo que puede de la fuerza, prefiriendo usar la inteligencia), en el

fondo es un romántico, un sentimental, y eso será precisamente lo que le pierda. Igual que Mariano José de Larra, no supo prescindir Candelas de la anécdota amorosa, tan del gusto siempre del pueblo y de la leyenda.

"Antonio Espina, en páginas admirables, pone ante la vista del lector todas las facetas de la nueva modalidad. Todavía en Luis Candelas perdura un resto de las antiguas formas; todavía Luis no ha sabido reducir a un razonamiento completamente abstracto el arte que practica. Precisamente esos residuos determinan su caída última y mortal. Una mujercita, zonza y veleidosa, le apasiona; se fugan los dos de Madrid; llegan a Santander. En esa ciudad, la niña cambia de parecer y dice que desea volver a Madrid. Y Luis es tan cándido que emprende con su amada el viaje de vuelta; viaje en que es aprehendido. El antiguo sentimentalismo de los bandidos españoles --el bandido generoso-- alentaba todavía en candelas; ese sentimentalismo es precisamente su ruina. La evolución no estaba realizada en Luis por entero" (Ibidem, pág. 122).

Son precisamente, a juicio de Azorín, esas páginas en que se cuenta el último viaje de Candelas, las mejores y más emocionadas del libro de Antonio Espina. El caso es que su prendimiento y muerte fue una lástima, porque en Candelas se adivinaba ya un tipo nuevo de ladrón muy siglo XX. Ya no es un actor, una figura, un personaje de drama o novela (como antiguamente), sino un artista, un intelectual, el "bandido reducido a su más mínima expresión". Se lo imagina Azorín trabajando en el cuarto de un hotel, a oscuras:

"Todo negro, y en lo negro, como si se moviera, un trazo negro. El bandido elástico, larguirucho; forrado de bayeta negra. Acaso, en algún momento, la lucecita incierta de una lamparilla eléctrica. Pero es un segundo; el bandido no existe; no se puede llamar bandido a este sutil trazo negro, que va y viene silencioso y suave en la negrura. Un mundo de uno a otro bandido; el sentimentalismo de Rousseau --sentimentalismo del bandido español-- y la tabla de logaritmos. La tabla de logaritmos, que es la modalidad moderna" (Ibidem, pág. 122).

Y acaba de un modo humorístico su artículo Azorín, dirigiendo unas palabras a Antonio Espina: no hay que lamentar demasiado el retraso de España en lo que a tan interesante actividad se refiere --esa que practican los "amigos de lo ajeno". Sin embargo, siente mucha más simpatía Azorín por este bandido Candelas, "netamente es-

pañol, pintoresco, elegante y sentimental", que por los ladrones de la modalidad novísima. Y concluye haciendo lo que parece ser una sugerencia a Antonio Espina para que haga una versión teatral —seguro que sería un éxito— de la vida de Luis Candelas: "Imágenes: muchedumbre de viajeros. Fernando Mignoni, pintando rápidamente la decoración para una escenificación de este bello libro; Mignoni, que no quiere llegar tarde al teatro con sus decoraciones" (pág. 123).

Y del teatro, precisamente, trata Azorín en otro artículo donde habla con elogio de Antonio Espina: "El actor en escena" (La Prensa, 19 de julio de 1936). Se refiere en este trabajo Azorín a una biografía de Julián Romea, escrita por el autor de Luis Candelas. En realidad, conocía Azorín este libro por lo menos desde nueve meses antes, porque ya en otro artículo suyo, titulado "El arte del actor. Inspiración" (Ahora, 23 de octubre de 1935), en el que reflexionaba sobre la importancia del texto dramático y, sobre todo, de los actores en la representación, y no tanto de los juegos de luces, escenografías y escenarios (múltiples y giratorios), declara, en las últimas líneas, que: "Antonio Espina ha escrito una admirable biografía de Julián Romea. Romea trae a la escena española la naturalidad. Reacciona profundamente contra la extremada afectación antigua. Pero ¿no había en Romea, como en todo gran actor, un margen para la inspiración?". Desde luego, supo Azorín entender muy bien la oportunidad de esa biografía de Romea por Antonio Espina, en unos años en que el teatro empezaba a ganar en innovaciones técnicas lo que iba perdiendo en cambio (no hay que olvidar la dura competencia del cine) en la calidad de las obras y la interpretación de los actores.

En 1932, en su artículo "Teatros" (publicado en Luz el día 8 de junio), se había referido Azorín, aunque también muy brevemente, a Antonio Espina. La cuestión entonces debatida era si debía o no encargarse el Estado (proclamada ya, no lo olvidemos, la 2ª República) de un Teatro Nacional. Parece que Espina escribió una carta a

Azorín, sobre ese asunto. "Dos palabras --dice Azorín-- acerca del llevado y traído Teatro Nacional. Antonio Espina ha publicado en estas páginas un excelente artículo sobre este tema del Teatro Nacional; en una carta particular que ha tenido la bondad de dirigimos, ha ampliado Espina algunas ideas de su elocuente pedimento".

La cuestión era, por un lado, si había necesidad de crear y mantener el Estado un Teatro Nacional y, por otro, la existencia, muchas veces difícil y precaria, de los teatros marginales o laterales, es decir, las salas independientes (no entraban ahora en la discusión las salas comerciales o industriales, como las llama Azorín). No está de acuerdo nuestro escritor con la idea de un Teatro Nacional, pues no entendía la necesidad de crearlo. Además --argumenta--, ese Teatro sería un fracaso estético y económico, pues dependería en exceso de la política del gobierno. Por eso prefiere Azorín "los teatros marginales, los teatros que, al margen de los teatros industriales o nacionales, van haciendo, en una salita reducida, ante un selecto público de creyentes, una labor callada y profunda. Teatros en que todo forma un conjunto de fervor: los actores, que no son profesionales; los autores, que no van a ganar dinero, y el público, que aspira a gustar una sensación de arte fino y profundo".

Esto escribió Azorín, en 1932, en contestación al proyecto de su amigo Antonio Espina. Pero volvamos de nuevo a la interesante biografía de Julián Romea.

"El *Romea* de Antonio Espina --escribe Azorín-- suscita comentarios diversos. Ante todo, el género. El género a que pertenece la obra es la biografía anovelada. En la biografía anovelada el autor puede echar a volar la fantasía. Lo que no dicen los documentos lo suple la inventiva. El autor llena los intersticios de la realidad cotidiana" (3). Y ahora comprendemos al fin nosotros en qué sentido podía gustar (o, por el contrario, inquietar) a nuestro escritor este género híbrido. En realidad, todo el problema

se reduce a una elemental cuestión de rigor y, sobre todo, de sensibilidad. El autor de la biografía novelada tiene o no tiene la sensibilidad necesaria para realzar no lo importante, sino lo significativo, es decir, lo expresivo de una vida o de una época, y tiene o no tiene la solvencia intelectual para recoger, ordenar y seleccionar los datos históricos imprescindibles para dar verosimilitud histórica a su relato. Eso es todo. Azorín, cuidadoso, pero también sensible (y a veces libérrimo) lector de nuestros clásicos, por fuerza tenía que gustar de esta clase de libros, pero siempre que el autor no quiera engañar a los lectores con una falsificación, dando una cosa por otra --algo que, por desgracia, ocurre demasiadas veces:

"En la vida existen hechos grandes y lapsos indeterminados. Entre dos hechos o después de un hecho capital ¿qué es lo que ocurre? ¿Y qué es lo que sucede cuando no sucede nada? ¿Cómo el personaje habla cotidianamente, come, duerme, se espacera? En la vida de un Cervantes, de un Cisneros, de un Jovellanos, por ejemplo, lo que nos gustaría saber es cómo se produce el personaje en la menuda vida diaria. A veces encontramos documentos sobre el caso. La mayoría de las veces --y más si se trata de personajes remotos-- hemos de contentarnos con rastros someros. El biógrafo es quien, en el tren de la vida vernácula, en la trama de lo pequeño, ha de dialogar y gesticular por el personaje. ¿Y hasta qué punto es esto lícito? ¿Cómo podrá conocerse por esta vía --y no hay otra-- la realidad auténtica? De la autenticidad no hablemos. Nos bastaría con la plausible verosimilitud. Porque esas conversaciones domésticas, esos gestos cotidianos, esos movimientos vulgares representan toda una psicología. Por lo menudo se indicia lo grande. Y si lo grande es importante, esto menudo, es decir, la trama íntima de la vida diaria, no es menos psicología que la otra".

Pero en ésto es fundamental no ya la inteligencia, sino la intuición, el genio --incluso-- del biógrafo:

"Todo dependerá de la intuición del autor. El genio del autor, su clarividencia, su tacto, su discreción lo salvarán todo. Pero ¿cuántos biógrafos reúnen hoy tales excelencias? En Francia la biografía anovelada decae. En España se siguen publicando libros de esta laya. De cada veinte, uno es señero. De cada veinte, en uno solo percibimos la intuición genial del biógrafo. Las dos biografías que en una notoria colección ha publicado Antonio Espina se salvan del naufragio. Ha escrito Espina la biografía de Luis Candelas, popular depredador madrileño. Y ahora publica la vida de Julián Romea, el gran actor. La biografía de un actor es para seducir al literato. Antonio Espina ha mostrado en este libro la finura de su intelecto. El actor compendia en sí todas las artes de ficción: es poeta, novelista y dramaturgo. El mundo todo se refleja en la esce-

na. Intérprete de ese mundo irreal, ficticio, es el actor. Julián Romea, a más de actor, era poeta. Su carrera fue brillante".

Por lo que se refiere a Antonio Espina, ahí concluye el artículo de Azorín, quien, sugestionado sin duda por la interesante personalidad de Julián Romea, dedica el resto del artículo a glosar por su cuenta la figura del actor, recordando sobre todo sus inicios --tan difíciles-- y el gran mérito de su vocación.

Se daba perfecta cuenta Azorín de la importancia decisiva de un actor, de su personalidad, en el hecho teatral, y no sólo en el momento concreto de la representación. Porque, por ejemplo (habla aquí, sin duda, Martínez Ruiz por experiencia propia), piensa el autor que su obra es una cosa, y luego el genio del intérprete la transfigura y convierte en otra, a veces completamente distinta de lo que el escritor se imaginaba. Pero ése es, precisamente, el deber, la obligación y la prerrogativa fundamental del actor: ser el primero y mejor crítico, además del verdadero creador, de una obra dramática. Razón por la que le parece importante y hasta oportuna a Azorín, en este momento de crisis teatral, la aparición de la biografía de Julián Romea, por Antonio Espina.

No menos interesante para nosotros ha sido seguir la cronología y matices de la relación amistosa y literaria entre Azorín y Antonio Espina. En realidad, parece que fue el joven escritor el primero en referirse a Azorín (lo que es bastante lógico), y no al revés (4).

Ha sido en el semanario España donde hemos encontrado una primera alusión a Azorín por parte de Antonio Espina. En "Del espectáculo literario" (octubre de 1920), hace, efectivamente, Antonio Espina un rápido repaso del panorama de la literatura española contemporánea. Porque, para Espina, a la generación del 98 --pero ellos hicieron lo mismo-- le ha llegado el turno de las revisiones. Con todo --dice--, "los [escritores jóvenes] de hoy tienen el deber de ser más justos". Porque, si hay algo que se desmo-

rona, también es verdad que "mucho queda. Estamos aún demasiado cerca de ellos para ver claro a través del prestigio de algunos nombres". De algunos ya sólo va quedando éso, un apellido: Villaespesa, Marquina, Ciges Aparicio... En cambio, de los grandes se pueden destacar aún los aspectos positivos. Baroja tiene sus limitaciones, pero es un novelista genial. De Valle-Inclán, quizá los jóvenes no recordarían las sonatas si no hubiese renovado su estilo en una nueva dirección, más moderna y humorística (reproduce en concreto Espina unos versos de La pipa de Kif). Benavente es autor de unas pocas obras admirables, pero la mayoría de su teatro se desploma. Rubén suena ya a viejo. Sólo Juan Ramón Jiménez --futuro editor, no lo olvidemos, del libro Signario de Antonio Espina-- es el maestro de la imagen. ¿Y Azorín?

Pues Azorín, "cuya prosa velazqueña educó nuestra retina", consigue --siempre según Antonio Espina-- malhumoramos con sus reticencias: "Escrúpulo, reserva, matiz, cuentagotas..." A pesar de lo cual es y será siempre el "admirable Azorín".

Es interesante la reseña (que firma sólo con sus iniciales --A. E.-- Antonio Espina) de un libro de Martínez Corbalán, titulado Las violetas del huerto. El señor Corbalán no ha estado --a juicio de Espina-- acertado en este volumen, porque el estilo se resiente demasiado de azorinismo. Era lógico, en cierto modo, que sucediera así, pues el autor ha sentido lo mismo que Azorín al copiar los mismos paisajes que el autor de Castilla. Es claro que, "en cuanto a la plasticidad, nada superior puede exigirse a la visión de Azorín sobre el estrato más importante de la vida española", pero, en cambio, "la descripción psicológica es la que [en Azorín] se queda corta. Ve y describe la silueta de un carácter en un solo aspecto emotivo, que le da la naturaleza, la atmósfera que le rodea, el fondo del cuadro, en fin. Maravillosamente, velazqueñamente, españolísimamente. Pero ¿eso basta? Para él, sí. Para su obra, que ocupa un puesto muy alto en nuestra literatura, desde luego". El problema está en que, para quienes pretenden

ser sus seguidores y discípulos, ese estilo no sirve. Y no sirve, razona Antonio Espina, porque "carece de vitalidad reproductiva y de posibilidad ascendente". Es decir, que además de genial, es absolutamente personal e intransferible el estilo de Azorín, inmejorable por lo tanto, inimitable. Porque, concluye Espina: "¡Ya fue un milagro, en el propio Azorín, la incorporación de sensaciones históricas, galvanizadas a la literatura del 98!".

Un año después, sólo cuatro días antes del primer artículo --tan elogioso-- de Azorín sobre Antonio Espina, encontramos sin embargo un pequeño ataque del autor de Signario a Azorín, quien, como sabemos, estaba empezando a ser criticado entonces por algunos escritores jóvenes. ¿La causa? Recuérdese el artículo de Bergamín, también en España, por el olvido en que tenía Martínez Ruiz a los valores literarios reales y positivos, en tanto prodigaba elogios a escritores de segunda y aun tercera fila.

Se pregunta Espina si, en realidad, no habrán cambiado la firma al pie de sus artículos, Azorín y Melitón González (escritor festivo y compañero de Martínez Ruiz en ABC), el cual, en su sección "Copio, copias, copiare", se despachaba a gusto contra los poetas jóvenes, siempre con buen humor pero con un sentido excesivamente gramatical y tradicionalista de la crítica literaria. Bromas aparte, le parece lamentable a Espina ver a Azorín, "escribiendo despropósitos a propósito de libros que, con rara excepción, todo lo más que merecen es venderse bien". (Bien pronto, suponemos, quedaría satisfecho Espina con el tácito "mea culpa" de Azorín, ensalzando precisamente, con no poco sentido del humor, un libro de versos del propio Espina.)

Ignoramos si Azorín y Antonio Espina se conocían y habían tratado con anterioridad a 1923. En realidad, es algo bastante más que probable (en aquel Madrid se conocían todos los escritores). En cualquier caso, es seguro que se saludaron en marzo de ese mismo año, pues coincidieron en el Homenaje a Ramón Gómez de la Serna en Lhardy --homenaje preparado, más o menos desde la sombra, por el propio Azorín.

Conviene recordar, de todos modos, que fue Antonio Espina, en 1927, uno de los pocos escritores jóvenes que asistieron al "Banquete de reiteración a Azorín" en Pombo, organizado por Ramón Gómez de la Serna la noche del 22 de noviembre. Según Gerardo Diego, la casi nula participación de los jóvenes en aquel acto de homenaje tenía su (mala) intención y significado, fue algo calculado y hecho a propósito. No lograron sin embargo, a lo que parece, convencer a Antonio Espina, amigo ya para siempre del escritor.

Con todo, no está muy claro si fue un comentario --no muy favorable-- de Antonio Espina en la Revista de Occidente (octubre de 1925) a un libro reciente de Azorín, lo que originó el enfado y distanciamiento de nuestro escritor, en estos años, por cierto decisivos, de su amigo José Ortega y Gasset (5).

Pero la verdad es que, con el artículo de Antonio Espina sobre Racine y Molière ya entre las manos, no se comprenden demasiado bien las razones (si es que son, realmente, las alegadas) del enfado de Azorín. Al contrario, Espina casi siempre se refiere aquí en términos favorables para nuestro escritor. La crítica, si la hay (cosa que nos permitimos poner en duda), es más para el dramaturgo Racine, por quien confiesa su admiración y entusiasmo Martínez Ruiz pero que, sin embargo, no entusiasma del mismo modo, ni mucho menos, a Antonio Espina. A Azorín, por el contrario, se le reconoce "su profundo conocimiento del clasicismo francés", que le lleva a ahondar, razona Espina, "en lo substantivo y dinámico de la obra raciniana". Lamenta Antonio Espina el alejamiento que los escritores clásicos van sufriendo respecto de la atención y el gusto actuales. Así, "salvo algunos escritores que, como Azorín, no pierden nunca la referencia del pasado, a los demás les carga el Dante. Mal hecho. Pero les carga".

Quizá debemos leer entre líneas el reproche de que es un poco inútil, un poco

absurdo, hoy, hablar tanto todavía de los escritores clásicos. Sobre todo porque, como afirma un poco más adelante Antonio Espina:

"La joven literatura, puede decirse que ha leído antes a Cocteau que a Racine. Y en cuanto a los clásicos españoles, tampoco son muy frecuentados por los escritores españoles. La última frecuentación sería la hicieron los hombres del 98. Gozaron exhumando trazas perdidas y entresacaron algunas cosas importantes, para fijar el invariable "cliché" español. Descubrieron a Góngora y la psicología —de raíz— en la arquitectura, o viceversa. el empeño analista, amoroso, delicado y también radical —etimológicamente— de Azorín, logró preciosas adquisiciones para su propia obra y para la conciencia estética española de ayer y de hoy. Esto más debemos al gran escritor".

Tales palabras no podían ofender de ningún modo —al contrario— a Azorín. Sin embargo, es verdad que se empezaba ya a ver claro que "la trayectoria del pensamiento actual indica que preocupa demasiado el asalto al futuro, y escasamente la delectación casi mórbida del pasado". O lo que es lo mismo: que la juventud literaria, no digamos ya el común de los lectores, apenas sentía interés por las revisiones y paráfrasis de los clásicos que fueran tan del gusto de Martínez Ruiz.

Tomó seguramente buena nota de ello Azorín, porque los siguientes artículos y reseñas que le dedicará en adelante Antonio Espina, lo serán ya sólo de las llamadas "nuevas obras" —narrativa y teatro— de la discutida etapa o "sección de superrealismo" de nuestro escritor.

Así, el 18 de noviembre de 1926 aparece un artículo de Antonio Espina, en El Sol, bastante favorable y comprensivo para el primer intento dramático de Azorín: Old Spain —comedia estrenada con relativo éxito primero en San Sebastián y después en Madrid. Empieza recordando Espina que cuando se supo en los medios literarios que Azorín iba a estrenar una comedia, a muchos se les pusieron los pelos de punta (expresión literal), porque pensaban que si había un escritor, por sus cualidades precisamente, tanto o más que por sus defectos, incapaz de construir una obra de teatro interesante, ése era Azorín. Porque si para todos había sido Azorín, hasta ahora, "el esti-

lista, el paisajista, el creador de ambientes y de vagos emocionalismos", lo cierto es que "como novelista no se ha preocupado nunca de estructurar psicologías", ni sabe "construir a la manera objetiva y fría de los noveladores arquetípicos. Matiz, atmósfera, ritmo lento, verbo sutil. Esto es Azorín". Por eso, cuando Azorín habló de hacer teatro, pareció a muchos una broma o una equivocación. En realidad, reconoce Espina, era un desafío. Un desafío al teatro español contemporáneo. Y los hechos --el buen suceso de Old Spain-- parecen haber dado la razón a Azorín. Desde el primer momento se ha visto que Azorín iba en serio y que su teatro puede ser algo importante. Desde luego, es cosa que va a seguir dando que hablar, porque Azorín no es, ni mucho menos, incompatible con el teatro. "O lo que es lo mismo: que éste, el teatro, no es incompatible con la literatura. Que no existen dos literaturas esencialmente distintas, la narrativa y la teatral, aunque se diferencien sus técnicas. Y, en fin, que en el fondo, todo deviene literatura. Buena o mala. Pero literatura".

Sin embargo, para los autores exclusivamente teatrales la separación entre ellos y los escritores de libros es insalvable, pues por un lado están los escritores que cuentan y describen, es decir, que aburren, y por otro existen ellos, los que saben interesar y emocionar al espectador con el hábil movimiento de sus muñecos, conocedores del secreto de la técnica teatral, que consiste en saber dosificar la acción y mantener una intriga. Porque la acción --dicen--, el efectismo, lo es todo en el teatro. En cambio, la literatura estorba en el escenario. Es verdad --reconoce Espina-- que muchas veces ha ocurrido así. Pero, para un observador inteligente, todo el secreto de los autores dramáticos se reduce, hoy como ayer, y siempre, a un pequeño arsenal de trucos y de asuntos viejos. Y son estos "geniales" y tan aplaudidos autores los que se burlan de los escritores de libros. En cambio, nadie puede negar el éxito de algunos literatos metidos a autores. En España, por ejemplo, están Galdós y Unamuno y, más

recientemente, Valle-Inclán y los hermanos Baroja.

"No nos extrañe, pues, que el Azorín estilista, narrador, matizador, sensibilizador de formas vagas y atmósferas grises, lleve dentro un autor dramático. Un autor dramático a su manera, claro. Errarán lamentablemente los que exijan para adjudicarle el dictado de dramaturgo, que sea un Sardou. Lo esencial es que ha realizado un experimento teatral muy interesante. Y su *Old Spain* pudiera ser el punto de partida, de algo que necesita urgentemente nuestra abyecta comediografía. Dignificación estética".

Así pues, en principio le parece admirable y muy valiente a Antonio Espina la campaña teatral de Azorín, iniciada con Old Spain --una comedia que, sin embargo, el joven crítico no había tenido ocasión todavía de ver representada. Por eso nos hubiera gustado saber qué le pareció, por ejemplo, Brandy, mucho brandy, la obra cuyo estreno fue el mayor escándalo (y fracaso), probablemente, en la vida y la obra de Azorín. En cambio, sólo elogios le merece a Antonio Espina (como veremos luego) La guerrilla, última pieza dramática del escritor, estrenada antes de 1936.

También leyó con verdadero interés, incluso con entusiasmo, Antonio Espina, las novelas poemáticas de Azorín Félix Vargas y Superrrealismo, que comentará en la Revista de Occidente (6).

En su reseña de la primera novela vanguardista de Azorín, Félix Vargas, saluda y celebra Antonio Espina la inquietud renovadora del maestro, el cual, a pesar de haber logrado ya un estilo personal, una obra --siempre en palabras del crítico-- "ejemplar, primorosa, haberada y sustantiva", de la que podía haber seguido confeccionando con toda tranquilidad "renovados facsímiles", pues su interés no ha caducado todavía, en cambio ha preferido inaugurar una "ruta hasta hoy inexplorada en su proteica y fértil sensibilidad de artista". Razón por la que ya sería digno de homenaje Azorín, porque no es frecuente, ni mucho menos, que un escritor consagrado, un artista de obra

ya perfecta, en vez de sestear sobre sus laureles se ilusione "en pos de nuevos hallazgos, cada vez más problemáticos y difíciles". Y no puede haber sospecha de oportunismo en ello —si lo hubiera, Espina lo habría denunciado. Al contrario, porque Azorín se ha puesto ahora con entusiasmo sincero y "de toda voluntad al frente de la tropa bravucona e innominada" de los escritores jóvenes con su Félix Vargas, un libro que inicia con claridad una "trayectoria distinta en la regular órbita estética de Azorín" y que "se parece muy poco a los libros anteriores del autor", aun conservándose fiel en el fondo al espíritu azoriniano de siempre, pero logrando por "su estructura, su plan, el desarrollo psicológico del asunto y, sobre todo, la incorporación de ciertos elementos extraliterarios a la novela, algo que se persigue desde hace tiempo en los laboratorios de vanguardia, y que Azorín acierta hoy a verificar en su libro".

Los elementos extraliterarios a que hace referencia Espina y que realiza Azorín con acierto en Félix Vargas, son (entre otros) el sincronismo, el cinematismo, la elipsis en el tiempo y, sobre todo, como repite Espina con palabras del propio Azorín, la "ambivalencia de las imágenes para hacer visible en determinado momento la dualidad de una situación psicológica". Esto, que hoy nos puede parecer bastante normal en la narrativa, y de lo que se ha abusado incluso, significaba entonces, cuando la gran mayoría de las novelas seguía manteniendo una estructura aburridamente lineal, toda una revolución.

Pero ésa es la razón de que se esfuerce tanto en destacar Antonio Espina la originalidad y riesgo de la nueva novela de Azorín, llegando a referirse a ella como una novela a cuya proyección, más bien que lectura, hay que asistir. Novela, ciertamente, cuya estructura tiene mucho de montaje cinematográfico, pero de la que sin embargo —elogia Espina—, "no queda en el recuerdo la fugaz planitud puramente externa y óptica de la pantalla, sino la sensación corpóreamente sólida de lo real. De lo real (en lo li-

terario) con todas sus consecuencias de argumentación, visión directa y virtualidades de la prosa". Es decir, que no se trata de algo superficial y gratuito, incoherente en definitiva, sino que responde al contenido espiritual profundo de la novela y a las intenciones últimas del autor.

"Capítulos enteros del libro —capítulos breves, algunos de sólo tres o cuatro páginas— relumbran como el haz luminoso de la linterna en la cámara oscura. Pero, vuelvo a repetirlo: la materia literario-novelar no se deshace nunca, ni se pierde, a pesar de tantas enérgicas electrificaciones. La prosa cálida, nerviosa, exacta, de Azorín, no sufre el más pequeño destempe. Al contrario, gana en resortes expresivos y en mecanismos veloces: del *ralenti* al *aceleré*. Y añade nuevas facetas brillantes a su prisma".

Y concluye su artículo Antonio Espina:

"Fueron los poetas modernos los primeros que incorporaron la técnica del cine a la literatura. Después, muchos novelistas de todo el mundo practicaron y vienen practicando ensayos en este sentido. Azorín se ha puesto ahora a la cabeza de los experimentadores españoles con su novela *Félix Vargas*. Ante este libro debieran meditar hondamente, imparcialmente, cuantos escritores actuales se dedican a escribir narraciones novelescas. Y no sólo los escritores modernos de vanguardia, sino también los novelistas ortodoxos, los que afirman que la novela no puede ser otra cosa que el relato de un conflicto humano visto con un enfoque exclusivo e invariable y siempre en descripción directa.

¿No cabe tratar indirectamente un modelo o una situación de la vida? ¿No se puede mirar un ser o un objeto a través de una lente o de un sistema de lentes deformantes que conviertan el objeto en figura original, definida por inéditas o imprevistas siluetas y luces? Un paisaje, ¿no puede metaforizarse, transfigurarse, sin que por eso pierda los puntos de apoyo de la referencia biográfico-realista?

Yo creo que las leyes profundas orgánicas del género literario "novela" no se alteran por eso. Ni tampoco que naufrague el género en el otro cercano: el poema. En cambio, merced al discreto empleo de las técnicas nuevas, sea cualquiera su procedencia, la novela ensancha su campo de investigación, de ideas, y, en suma, de efectos sensibles".

Cabe concluir entonces que, para Antonio Espina (igual que para otro exigente crítico de vanguardia, Guillermo de Torre), la primera novela poemática de Azorín, *Félix Vargas*, es un logro absoluto, poniéndose —ahora sí— Martínez Ruiz entre los primeros de los experimentadores españoles. Porque Azorín, renovando su estilo, pero sin dejar

de ser fiel a su trayectoria y sensibilidad, ha hecho suyas las inquietudes de los poetas modernos. Lo que, en definitiva, evidencia una cosa: que utilizando con inteligencia y moderación la nueva técnica cinematográfica, sin perder nunca de vista la coherencia de la narración, se conseguirá sin duda, como ha logrado Azorín, renovar efectivamente los géneros narrativos, tan necesitados ya de nuevas pero verdaderas novelas.

En la misma línea de admiración hacia la serie de las "Nuevas Obras" de Azorín, está la reseña firmada por Antonio Espina de la siguiente novela del escritor, la que tiene el significativo (y un tanto provocador) título de Superrealismo.

Para Espina es evidente la impresión cinematográfica que producen ésta y la anterior novela de Azorín, más los cuentos de Blanco en azul. Aspecto el "cinematográfico" (como escribe literalmente Antonio Espina) que, sin embargo, no es el único, ni el más importante siquiera, de esta nueva modalidad literaria. Lo decisivo es que en tales novelas y narraciones está realizando Azorín "un gran experimento de arte nuevo", razón por la que, siempre según Espina, los jóvenes escritores españoles dedican cada vez una mayor atención a la obra actual de Azorín. Sobre todo le parece significativo a Espina el hecho de que sea precisamente Azorín quien intenta estos ensayos de renovación. "Porque Azorín está llevando a la práctica las teorías más audaces del arte de vanguardia". En vez de reducirse a la teoría, "Azorín se ha ido derecho a la experimentación". "Después de haber adquirido una plena información cultural y teórica del vanguardismo, ha montado su laboratorio y se ha puesto decididamente a operar".

Nótese bien con qué claridad y firmeza está diciendo Antonio Espina, uno de los escritores jóvenes más originales y cuya filiación vanguardista está fuera de toda duda, que Azorín tiene, se ha preocupado de adquirir (lo que muchos críticos, entonces y ahora han puesto en cuestión e incluso negado), una información completa de las más modernas teorías estéticas. Pero es que Azorín, por sus cualidades como es-

critor era precisamente, observa Espina, "el mejor dotado para realizar tales experiencias. Para realizarlas con el idioma y con el pensamiento".

Sigue adelante Espina haciendo un breve repaso de las cualidades literarias y personales de Azorín, entre las que destaca su versatilidad —todos los géneros convergen en su obra—, pero también, y sobre todo, su extraordinario conocimiento del idioma y la sensibilidad hacia las palabras, lo que le hace convertir en poesía todo lo que toca. ¿Consecuencia? Ha sucedido lo que era lógico esperar de tan "excepcionales facultades": "Que el novelista triunfase en su obra moderna como triunfó en su obra no antigua, sino anterior, simplemente". Porque la serie de "Nuevas Obras" de Azorín no supone una quiebra en realidad, pues venía ya latiendo, preparándose, en los libros que la precedieron. Quizá es por eso, advierte Antonio Espina, que "los ensayos de Azorín dan por resultado un producto de novedad efectiva. Y definitiva. Definitiva en cuanto a la asimilación y disposición de valores por y para que antes se consideraran ajenos a ella y aun a la literatura. O que se hallaban todavía ignorados, en campos muy alejados de la zona de cualquier arte".

A continuación hace Antonio Espina un rápido repaso de la nueva novela europea ("novela pura" la llama, significativamente), en la que apenas importan ya los tradicionales elementos novelescos, "o sea los grandes hechos de bulto, que, encadenados en una serie de peripecias, componían antaño el armazón de la novela". Para Espina, suponemos que también para los actuales (1929) narradores españoles y europeos —recuérdense además las discutibles pero muy interesantes ideas (1925) de Ortega y Gasset sobre la novela—, la fórmula clásica y realista de la novela tradicional ha caducado ya, no puede apenas interesar (y ni siquiera conmover) a nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX.

"La vieja novela movida por fuera e inmóvil por dentro; de feble estructura idiomática y psicológica y —en cambio— de gran aparato gesticular. La técnica nueva actúa directamente sobre lo íntimo estructural de la novela. Electrifica sus moléculas. Provo-ca en ella una variedad infinita de ritmos y, sin suprimir el encadenamiento argumental de los hechos de bulto, de la embrollada peripecia y del conflicto, lo somete todo a una ley gravitatoria profunda. Los elementos impuros de la novela, según los tradicionalis-tas, no son, pues, los elementos puros de la novela pura de hoy. Mas sí son el reactivo propio y enérgico revelador de aquellos".

Pero nada tiene que ver Azorín, en su obra narrativa, con aquella vieja modali-dad novelesca, más cercana al folletín que a la poesía, desaliñada en cuanto al estilo y torpe y pobre en sus análisis psicológicos. Las novelas de Martínez Ruiz, tan persona-les, representan justamente lo contrario, excediéndose en las digresiones descriptivas e intelectuales (son novelas perfectas pero en las que nunca pasa nada, como denun-ció su amigo Pío Baroja).

Recuerda luego Espina los primeros nombres entre los novelistas europeos, con quienes Azorín está emparentado sin duda: Marcel Proust, Jean Giradoux y José Delteil. La novela ha roto su estructura lineal y previsible, de mecanismo demasiado e-vidente, y prefiere tomar sus modelos en la vaguedad de las estructuras musicales y en el ilusionismo onírico de las imágenes del cine.

Azorín, advierte Espina, es perfectamente consciente de la novedad de su eto-peya Félix Vargas, de las fábulas un tanto complicadas de Blanco en azul y de la pre-novela Superrealismo. Por eso ha evitado llamar novelas a las narraciones de esta se-rie de "Nuevas Obras", pues hacer "etopeya" y escribir "pre-novela" no son en realidad, a juicio de Antonio Espina, sino "modos elípticos de eludir la responsabilidad concep-tual, vieja y solemnemente preceptista —y retórica— de la palabra novela". Por lo que se refiere a Superrealismo, elogia Espina la originalidad y valentía de Azorín, quien se ha propuesto seguir el desarrollo y crecimiento de una novela desde dentro de la misma. Nada está hecho en la mente del autor, sino que, como en una nebulosa, asistimos los

lectores al proceso de su creación, a sus direcciones y peripecias posibles, que son unas pero podrían ser otras. Por eso, "en *Superrealismo* realiza, sobre todo, Azorín, una gran experiencia de fusión de imágenes".

"Nada de tomar personajes hechos, ya creados, ya nacidos, ya vivientes con su cédula personal en el bolsillo y su ficha literaria en regla, para enzarzarlos en las situaciones también ya hechas, preconcebidas y resueltas. Para lanzarlos a ese escenario tradicional que se llama novela. Nada de piezas hechas, para apostarlas después en la armazón del consabido género. Nada de eso. Arquitectura y estructura, sí. Pero estructuración neoformativa, finamente reticulada, tejida con los hilos exquisitos de la idealización; improntas de ideas, de menudas sensaciones, que van poco a poco tomando color y vida, máscara y realidad, cuajándose en el ambiente y afigurándose".

Muchas más cosas tiene que decir Espina de Superrealismo, una novela que le ha gustado extraordinariamente en todos sus aspectos, incluso en el "asunto superficial y aparente" --un itinerario geográfico y, en el fondo, metafísico-- que le sirve a Azorín para ordenar sus breves páginas poéticas, de un lirismo más personal y subjetivo que nunca. En definitiva, siempre según Espina, este libro de Azorín es un "ensayo completo del arte más audaz y más moderno". Es, desde luego, apreciable la cercanía con (también las variaciones respecto a) los dos primeros volúmenes de esta serie de "Nuevas Obras". Azorín ha llegado a una "plenitud magistral de estilo", pero sospecha Espina que aún alcanzará mayores y más sorprendentes hallazgos el escritor, si continúa por el camino que ahora felizmente transita.

Sin embargo, sólo una novela más añadirá Azorín a esta serie poemática o vanguardista. Nos referimos a Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren), la que tuvo que interesar mucho a Antonio Espina, pues con ella, además de insistir de un modo más acendrado si cabe en las cualidades arriba señaladas, se sumaba Azorín a una sincera inquietud social, una preocupación por la vida y circunstancias de la clase trabajadora. (A pesar de tal posible interés para Espina, no hemos encontrado ningún co-

mentario suyo a la novela.) (7)

Varios años después, en 1936, concluida ya la etapa o experiencia vanguardista de Azorín, y muy menguados sus entusiasmos políticos y literarios, se estrenaba la última --de título acaso profético-- obra teatral de Azorín: La guerrilla, a cuyo estreno asistió Antonio Espina y de la que hizo en El Sol una extensa y muy favorable reseña.

Como una auténtica sorpresa señala Espina la reacción del público --y la suya propia-- en el estreno de la nueva obra de Azorín. Él, como todos, esperaba encontrar, recordando Old Spain y Brandy, mucho brandy, una comedia interesante y bien escrita, pero mal resuelta. Por el contrario, era muy frecuente ver que otras obras (no de Azorín), sin ninguna novedad en cuanto al contenido y la estructura, incluso deficientemente escritas, no se sabe por qué raro misterio han salido adelante con éxito de público e incluso de crítica. Misterio que se reduce, según Espina, a una habilidad menor y subsidiaria: el manejo y movimiento de los muñecos. En cambio, muchas obras originales, fuertes, con emoción y con ideas, han fracasado o han sido ignoradas. Entre ambos extremos --la indiferencia y la protesta-- estuvieron las anteriores obras teatrales de Azorín. Por eso sorprende muy gratamente comprobar que Azorín sí sabe hacer teatro de verdad, capaz de interesar a los espectadores y de complacer a los críticos más severos. Si antes no lo ha hecho ¿ha sido por falta de pericia o, más probablemente, porque eran, en efecto, obras de concepción moderna?

Lo cierto es que Azorín, declara Antonio Espina, "Azorín, el sutil y acendrado prosista de *Los pueblos*, *La voluntad* y tantas obras maestras de nuestra literatura contemporánea, no ha querido nunca prescindir de su personal manera de hacer al abordar el teatro. Lo único que procura es condicionarla en este caso a las exigencias escénicas. Unas veces lo ha logrado y otras no". Lo consiguió en Old Spain y se frustró en Brandy, mucho brandy. Pero nunca antes lo había conseguido como con La guerri-

Ila, una obra que tiene los valores azorinianos de siempre y "otros menos esperados de una evidente agilidad dramática, una acción llena de interés y de fuerza emocional y un diálogo ceñido a la proporción y línea de las situaciones".

Sigue haciendo Espina un breve pero detallado análisis de las cualidades de cada uno de los actos de la obra, que van desde la perfección del primero, el vigor y movimiento del segundo, hasta la aparente debilidad del tercero, que se desarrolla *in crescendo* hasta la "bellísima escena" final, "en la que el drama de la guerra como tal, con su fatalidad y su último sentido inexplicable, queda intacto ante la conciencia del espectador". Todas las escenas de la obra son interesantes: alguna quizá un poco larga y reiterada, pero otras "delicadísimas y hondamente patéticas". Tal es la fuerza de la nueva obra de Azorín, que incluso la actriz principal, Milagros Leal, muestra unas facultades de actriz dramática que no podía sospechar en ella Antonio Espina, harto de recordarla en papeles frívolos y superficiales. "¡Qué verdad es que "sin obra" no hay comediante posible!". Todos cumplieron bien con su papel, lo que, sumado al valor de la obra explica --concluye con satisfacción Espina-- que Azorín fuera "ovacionado de modo incesante, salió a escena muchas veces, tres o cuatro al final de cada acto. Y no hay que decir que su nueva obra, certera en su desarrollo y efectos dramáticos, está -- ¡claro!-- maravillosamente escrita".

Así pues, como hemos visto, Antonio Espina se constituye casi desde el principio, entre los escritores jóvenes, en uno de los más entusiastas admiradores de las nuevas obras --tanto narrativas como teatrales-- de Azorín. (Espina asistió, en 1927, al banquete-homenaje a Azorín, convocado por Ramón Gómez de la Serna en Pombo. Homenaje que, como ya sabemos, fue vetado por la mayor parte de sus compañeros de generación. Además, en 1930 envió su adhesión al homenaje a Azorín tras el éxito

de Angelita.)

Pero ocurre que Antonio Espina ha sido, al parecer, uno de los autores del 27 que más amistad y trato (nunca demasiado, sin embargo) ha tenido con Azorín. Quien, por su parte, ya lo dijimos antes, le estimaba como escritor y como persona. Buena prueba de ello es la relación epistolar (aunque ignoramos su profundidad y extensión) que hubo entre los dos, y, sobre todo, la actitud generosa y noble de Azorín en circunstancias muy difíciles para el autor de Luis Candelas. La primera, en octubre de 1935, cuando Espina fue condenado a un mes y un día de prisión por un artículo contra Hitler que había publicado en El Liberal de Bilbao el 11 de abril de 1933, y que denunció el cónsul alemán porque en él se injuriaba a un jefe de estado. Toda la prensa liberal y de izquierdas protestó del encarcelamiento, atentatorio, a su parecer, a la libertad de expresión. El 13 de octubre de 1935 aparece una nota en El Liberal de Bilbao, firmada por Azorín, José Bergamín, Pío Baroja, Juan José Domenchina, Enrique Díez Canedo, José Moreno Villa, Gregorio Marañón y Juan Ramón Jiménez (entre otros), en la que se pedía la libertad de Antonio Espina. Esta nota —anónima— tiene todo el aspecto de haber sido redactada por Azorín, y así fue, en realidad (8). Decía lo siguiente:

"Un escritor español, Antonio Espina, ha llevado una vida de trabajo. Su inteligencia ha sido siempre independiente. No ha comprometido su dignidad en nada. Por permanecer exento ha rehusado cargos públicos. Sus trabajos literarios se han llevado todas sus energías. Si sus lectores, millares y millares de lectores, le siguen, a la confianza en su probidad y en su delicadeza se debe.

La hoja diaria que tantos afanes supone, que tantos esfuerzos absorbe, tiene en Antonio Espina un culto perseverante. La actualidad impone al escritor un juicio cotidiano. No es posible hurtarse en buena ley al deber, y el deber lleva muchas veces al sacrificio.

Con Antonio Espina, afectuosamente, en estas horas de noble sacrificio, estamos todos.

Los derechos de la crítica son imprescriptibles.

Contra los menoscabos y detrimentos de tal derecho protestamos con energía. No encontramos a las esencias lo que achaque es del accidente. Por lo mismo que amamos las esencias, ansiamos que se mantengan puras, íntegras, por encima de las conveniencias varias de la política y de las personales flaquezas" (9).

Poco después, iniciada ya la guerra civil española, Espina, que había sido nombrado gobernador civil de Baleares, fue hecho preso por los sublevados, quienes tenían la intención de fusilarlo o, más probablemente, de canjearlo por alguna personalidad en manos de los republicanos. Azorín, desde París, tuvo conocimiento de la situación desesperada de Antonio Espina por la mujer de éste, y escribió repetidas veces a Gregorio Marañón para que hiciera gestiones cerca de Franco, así como a Domenchina, próximo a los republicanos. Parece que se consiguió muy poco o nada. Espina, desesperado, trató de suicidarse, y paradójicamente eso fue lo que le salvó, pues le tomaron por loco (10). Acabada la guerra, tras sufrir varios años de cárcel, sucesivos intentos de adaptación y, finalmente, el exilio, regresó Espina de nuevo a España, donde gracias a Azorín pudo escribir en el ABC, aunque bajo el seudónimo de "Simón de Atocha".

Tras todo lo dicho se entiende que en 1967, Antonio Espina, quien pudo firmar ya con su nombre el prólogo a su antología Teatro inquieto español, para la que seleccionó Angelita, como la mejor obra escénica de Azorín, quisiera dedicar unas pocas pero muy elogiosas palabras al maestro Azorín, quien --afirma-- "es considerado con justicia como uno de los escritores más valiosos de nuestro tiempo". Porque "sus paisajes, sus impresiones de la vida provinciana, su visión de Castilla, han creado páginas maravillosas. Nadie como él nos ha hecho sentir el encanto de las cosas pequeñas, el lento tránsito de las horas y también la inmersión melancólica en uno mismo, alma adentro, desasido de todo lo exterior, adjetivo y material". Elogios que extiende incluso a su teatro, seguramente la más cuestionada y contestada de sus iniciativas. "Su personalidad literaria se halla definida más en sus libros, novelas y crónicas que en sus obras teatrales, aunque en estas alcance grados de intensidad tal vez superiores a los

conseguidos en aquellos". Así, puede decir Espina que:

"Azorín en el teatro pone en práctica siempre, con su sello personal, una técnica y unos criterios surrealistas. De la realidad objetiva toma únicamente los puntos de apoyo o de partida necesarios para desplegarse en la región de la fantasía. Una atmósfera de subconsciencia y de ensueño envuelve a los personajes. No le importa al autor alterar el dinamismo escénico ni afrontar con los riesgos consiguientes audaces innovaciones".

Un juicio que no hubiera extrañado leer, firmado por Antonio Espina, en 1927, pero que cuarenta años después revela la sinceridad de su admiración por la obra teatral de Azorín, un hombre y escritor que le pareció siempre a Espina "un alto espíritu liberal" y que tenía "un claro sentido de las posibilidades del medio en que se movía y una dedicación resuelta a la causa de la cultura".

NOTAS

(1) Por ejemplo (lo veremos más adelante) cuando, en octubre de 1935, fue encarcelado Antonio Espina en Bilbao, por un artículo contra Hitler, o —después ya de la guerra civil— cuando intervino Azorín para que pudiese escribir Espina en ABC, siquiera bajo el seudónimo de "Simón de Atocha". (Noticia que agradezco a Santiago Riopérez y Milá, abogado de Azorín y antiguo colaborador de aquel periódico.)

(2) AZORÍN: "Las copas de Rengifo", ABC, 26 de septiembre de 1923 [recogido en Leyendo a los poetas, págs. 165-173; sobre Signario]; "Luis Candelas", ABC, 18 de diciembre de 1929 [en Años cercanos, págs. 119-123; sobre Luis Candelas, el bandido de Madrid]; "El actor en escena", La Prensa, 19 de julio de 1936 [en Ultramarinos, págs. 230-235; sobre la biografía Julián Romea]. Menciona también a Espina con elogio en, por ejemplo, "Teatros", Luz, 8 de junio de 1932 [no recogido en volumen] y "El arte del actor", Ahora, 23 de octubre de 1935 [recogido en Cavilar y contar. Sin embargo, al pasar al libro ha sido suprimida la breve referencia a Espina, aunque no parece que a causa de la censura, sino más bien por dar un aspecto más narrativo al artículo de Azorín, en realidad otro de sus "cuentos-crítica"].

La alusión más tardía de Azorín a Espina la hemos encontrado en 1960. Escribió entonces Azorín: "El bello Cervantes de Antonio Espina comienza con una espléndida descripción de Alcalá de Henares y sus contornos, en 1547, año en que nace Cervantes" (AZORÍN: "Recuadro de constituciones", ABC, 2 de diciembre de 1960; recogido en Los recuadros, Edición recogida y ordenada por Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963, pág. 77).

(3) Sobre la moda de las biografías en los años 20 y 30, conocemos bien la opinión de Azorín, quien se refirió a ella en diferentes ocasiones. Por ejemplo en "Biografías" ABC, 14 de noviembre de 1929 [en Años cercanos, págs. 17-19].

En general, parece que no le gustaban demasiado. Hace falta ser un gran escritor, a juicio de Azorín, para conseguir una buena biografía: "Está ahora muy en predicamento lo que se llama biografía novelesca o anovelada. ¿Género nuevo?, preguntará tal vez el lector. No, querido lector, género viejo, pero que se nos presenta disfrazado. La biografía novelesca es sencillamente la novela histórica. Y no ha habido en nuestro siglo XIX género más cultivado, más trillado, más gastado, que la novela histórica. [...] ¿Nada hay, pues, nuevo en el arte?, tornará a preguntar el lector. Y contestaremos lo que en ciertas posadas o ventas se contesta a los viajeros que preguntan qué es lo que hay de comer. "Lo que usted traiga". Pues eso es lo nuevo en el arte; lo que usted traiga; es decir, lo que traiga cada artista; lo que haga cada lector, según su sensibilidad. Lo nuevo es la sensibilidad del artista" (Años cercanos, pág. 17).

Es, pues, necesario según Azorín ser un artista, y no sólo un buen historiador, no sólo un erudito, para hacer una buena biografía. Se comprende la actitud de Azorín, aunque lo cierto es que le gustaban mucho a nuestro escritor, preocupado siempre por la historia, esta clase de libros. (No sólo ha leído y elogiado las biografías noveladas de Espina. También las escritas por Benjamín Jarnés, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Marichalar, Juan Chabás y otros.)

(4) Antonio ESPINA: "Del espectáculo literario", España, nº 286, 23 de octubre de 1920; "A[ntonio] E[spina]: "Libros y revistas. Las violetas del huerto", España, nº

343, 11 de noviembre de 1922, pág. 15; "Concéntricas en libra. ¿Azorín, Melitón?", España, nº 388, 22 de septiembre de 1923, pág. 9.

Mucho más importantes son los trabajos de Espina titulados "Sobre *Racine y Molière*", Revista de Occidente, nº 28, octubre de 1925, págs. 119-122; "Especulares. Un experimento teatral", El Sol, 18 de noviembre de 1926; "Azorín: *Félix Vargas*", Revista de Occidente, nº 67, enero de 1929, págs. 114-118; "Sobre *Superrealismo*", Revista de Occidente, nº 82, abril de 1930, págs. 131-136; "El estreno de ayer de *La Gue-rilla* de Azorín fue un éxito grande", El Sol, 12 de enero de 1936. Muchos años después, Espina se referirá elogiosamente al teatro de Azorín en su antología Teatro inquieto español, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 65-67.

(5) "En cambio, a partir de 1925, y hasta 1931, prácticamente no encontramos nada, el contacto epistolar se suspende. Estamos en plena dictadura. Y durante ella se produce una abierta ruptura con Ortega a propósito de la *Revista de Occidente*. En carta fechada el día 4 de octubre, dice así: "Mi distinguido amigo: acabo de ver su revista. Y sobre lo que le digo a García Vela, añado que, ante esta nueva prueba de su falta de lealtad conmigo, yo corto en absoluto mis relaciones con usted. Le saluda, Azorín. P.D.: Yo no le he pedido nada a la revista". Parecería que lo que molesta a Azorín es un comentario de Antonio Espina en el número de octubre, levemente crítico para su trabajo sobre *Racine y Molière*" (Magdalena MORA: "Huellas de Azorín en el Archivo de José Ortega y Gasset. A propósito de unas cartas azorinianas", en Anales Azorinianos, 4, Alicante, CAM, 1993, pág. 194).

(6) Reseñas que han sido recogidas luego en libro: Antonio ESPINA: Ensayos sobre literatura, Edición de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, 1994.

(7) Se explica quizá si atendemos a que la reseña de la novela la hicieron, y muy elogiosamente, por cierto, dos críticos muy cercanos entonces al biógrafo de Candelas: José Díaz Fernández, en El Sol (13 de diciembre de 1930) y Antonio de Obregón, en la revista Nueva España (nº 28, 2 de enero de 1931), la cual dirigían Díaz Fernández y el propio Antonio Espina, y en la que Azorín colaboró con unos fragmentos de su entonces inédita comedia Cervantes o La casa encantada. (En el nº 26, del 11 de diciembre de 1930, se reproducen además unos capítulos de Pueblo.)

(8) "Estos días ha salido en la prensa un manifiesto en favor de Antonio Espina, que está en la cárcel, condenado a un mes de prisión, en Bilbao, por haber escrito un artículo contra Hitler en *El Liberal*. Como llevaba la firma de Juan Ramón, me dice que le llamaron desde *El Sol*, pidiéndole que hiciera él el dicho manifiesto, a lo cual contestó que él no tenía costumbre de hacer estas cosas políticas, y a lo mejor decía algo que no procedía decir, indicando a Azorín como persona experta que podría hacerlo bien. En efecto, lo escribió Azorín" (Juan GUERRERO RUIZ: Juan Ramón de viva voz, Madrid, Ínsula, 1961, págs. 433-434).

(9) Gloria REY: "Prólogo" a Antonio ESPINA: Ensayos sobre literatura, págs. 48-49.

(10) Para todo lo referido a la actividad —muy noble, aunque por desgracia poco efectiva— de Azorín durante la guerra civil española, véase el artículo de José PAYÁ

BERNABÉ: "Azorín, político: del federalismo a la guerra civil", en Homenaje a Azorín en Yecla, Murcia, CAM, 1988, págs. 9-68. (Para Espina, las págs. 48-50.)

V. 2. 5. Ernesto Giménez Caballero

No pudo ser más frío ni más insatisfactorio el primer encuentro entre Azorín y Ernesto Giménez Caballero. Lo han contado con todo detalle los dos máximos especialistas en la vida y obra del escritor e ideólogo del fascismo español: Nigel Dennis y Enrique Selva Roca de Togores (1).

Según parece, Giménez Caballero, que siempre había admirado la prosa de Azorín, por quien incluso se dejó influir en sus inicios literarios (en 1918, por ejemplo, hizo en compañía de Enrique Lafuente Ferrari una peregrinación a Toledo llevando bajo el brazo las novelas Camino de perfección de Baroja y La Voluntad de Azorín), pidió en 1923 a nuestro escritor un prólogo para sus Notas marruecas de un soldado. Sin embargo, o no creyó prudente Azorín prologar el libro (de hecho, la publicación de las Notas... le costaría a su autor varios meses de cárcel en una prisión militar, pendiente de un consejo de guerra), o el libro no le gustó, o quizá, sencillamente, no le fue simpático Giménez Caballero, pero lo cierto es que Azorín envió una nota de lacónica frialdad al joven escritor: "Muy señor mío: Yo no hago prólogos. Los prólogos no sirven para nada. Si el libro es bueno no necesita prólogo. Y si es malo, se hunde a pesar del prólogo" (2).

Así, en 1924, parece que escocido todavía por la negativa de Azorín, Giménez Caballero dedica a nuestro escritor, con ocasión de su ingreso en la Academia de la Lengua, un artículo en Revista de Occidente previniéndole contra la Academia y todo lo que ésta simboliza y tiene, a su juicio, de negativo (3).

Siempre sospeché Giménez Caballero (lo veremos en seguida) que este artículo suyo había molestado mucho a Azorín, quien a partir de entonces le tomó cierta prevención y antipatía personal. En realidad, el artículo de Giménez Caballero, aunque original y bien escrito, sugerente y, a la vez, desenfadado, puede interpretarse de un mo-

do bastante equívoco, porque en tanto reconoce Giménez Caballero la maestría de José Martínez Ruiz, lamenta también que ahora "ese maravilloso tinglado de Azorín pase al desván de las viejas bambalinas insufribles", es decir, a la Academia Española. Azorín se merece un funeral, o mejor, una jubilación más decorosa. La "Hora de España" (título de su discurso de ingreso) se convierte así en la "Hora del Epitafio" para Azorín:

"Música espectral el discurso de Azorín, para los que se quedaron fuera de las verjas, agarrados a los barrotes [de la Academia]. Ronquera de lejanía en esos discos [...]. Esos discos admirables que un día hicieron leer los libros viejos a toda una juventud y visitar las ciudades castellanas y comprarse todos los cacharros de Talavera... Esos discos que ya llegaron --todo llega-- a su última función como es la de hacer leer los clásicos a los ancianos académicos".

Se pregunta, por tanto, Giménez Caballero si no será que ha llegado para Azorín la hora del epitafio, en mármol frío. Después de todo --razona--, "epitafio quiere decir memoria, quiere decir enternecimiento. Y justicia. Y piedad. Quitarse el sombrero y revisar el valor de una vida y de una obra". Y nada mejor para eso que examinar, si- quiera brevemente, el recién publicado discurso académico de Azorín, Una hora de España:

"El elegido dijo sus últimas palabras sobre una hora de España. Ya las sabéis, aunque las dijo del modo más perfecto que nunca, más bello y exquisito que nunca. Ya las sabéis, pues son las mismas que al son de su vihuela de cante jondo y solitario, vino entonando hasta entonces. Esas palabras elegiacas e irónicas, que han constituido su gran canción moruna en la meseta lírica de España; esas palabras que giran como vencejos de anochecido, como golondrinas en el infinito, asustadas y esbeltas, sobre esa alberca inmóvil donde se reflejan las nubes para símbolo del Tiempo".

Muy bellas y justas palabras, que no pueden disimilar sin embargo por más tiempo lo que el crítico Giménez Caballero, pero como casi todos los demás poetas y escritores jóvenes, pensó entonces, por supuesto equivocadamente, de Azorín: que había culminado y cumplido ya todo su ciclo literario.

Los mismos o muy parecidos conceptos repite Giménez Caballero en su breve reseña para El Sol, el 2 de enero de 1925, del libro Una hora de España. Son páginas éstas --dice-- de una belleza suma, pero para quienes conocen de antiguo (como es su caso) la obra de Azorín, de poca o ninguna novedad. Sin embargo, Azorín ha querido y logrado ahora poner "dinamicidad en una hora clásica". Lástima que ese exquisito y depurado licor que es su prosa vaya a vertirse en los gaznates ancianos de esos hombres, los académicos. "Buen provecho --concluye sarcástico Giménez Caballero-- les haga a todos esta ronda".

En febrero de 1925, concretamente el día 18, aparece en El Sol la segunda de una interesante serie de "Visitas Literarias" de Giménez Caballero a diversos intelectuales y escritores españoles. La primera la había realizado el joven escritor a Pío Baroja, y ahora pretendía "Gecé" que el sufrido sujeto paciente fuese Azorín. Sin embargo, con la frustrada entrevista a Azorín, y sus imprevistas consecuencias, fue con lo que consiguió Giménez Caballero atraer definitivamente hacia su persona, aunque sólo por unos pocos días y, por cierto, de un modo muy poco o nada ortodoxo, toda la atención del mundo periodístico.

Se presenta humilde, casi devoto Giménez Caballero en el domicilio de Azorín, sospechando (con razón) que no va a querer recibirle, molesto por el comentario negativo que había hecho en Revista de Occidente a propósito de su ingreso en la Academia. Efectivamente, Azorín elude entrevistarse con él, y es entonces cuando Giménez Caballero decide por su cuenta hacer la "Visita Literaria" a una fotografía del escritor. Como se comprenderá, el resultado, y más aún conociendo la mala intención y el sarcasmo que era capaz de desarrollar Giménez Caballero, es de una hilaridad estupenda (4).

Empieza Giménez Caballero por criticar el alejamiento vital de Azorín, su cons-

tante mal humor, su ensimismamiento y falta de energía. En una palabra: la pérdida de la juventud. No sólo eso, sino que en seguida pasa a hacer citas, alusiones y comentarios más mordaces cada vez. Pío Baroja, por ejemplo, el mejor amigo de Azorín, le habría hecho confidencia a Giménez Caballero (al menos, así lo declara él) del siguiente comentario: "Ya es académico, ya le dan cuatro duros por hacer papeletas algunas tardes. Luego, viene aquí a la librería, y se sienta, solo, sin que nadie acuda a verle para nada".

Está muy clara la mala intención de "Gecé", quien parece andar buscando el enfado de los dos viejos amigos. Pero aún peor (lo veremos en seguida) es lo que dice a continuación. Sabe, supone o adivina el frustrado entrevistador que Azorín está molesto con él por un comentario que hizo en una revista "sobre el paredero de su exquisita prosa, enterrada en el sitio menos exquisito y más aplastante para una pluma delicada y vivaz como la suya". Y pasa Giménez Caballero a ironizar sobre el estilo e incluso la persona de Azorín. "Este académico español vive como un médico francés, que tomase chocolate a las cinco. Tiene las visitas de tres a cuatro. A las cuatro se marcha a dar una vueltecita. A las cinco, a merendar. A las seis, a trabajar. A las ocho, a cenar. Luego, a acostarse prontito".

Así se desarrolla y sigue adelante la fingida (e irreverente) entrevista, con bromas más o menos divertidas que contrastan sin embargo, y es innegable, con la gran admiración que Giménez Caballero siente por la obra de Azorín. No se da por vencido el visitante, sino que hace pasar a Azorín, por medio de la doncella, un tarjetón con las siguientes palabras conciliadoras:

"Azorín: aunque el otro día, al encontrarle con Baroja, se retiró usted como molesto de trabar un saludo conmigo, me atrevo hoy a venir a verle para cerciorarme de su incomodo, pues creo no haberle dado ningún serio motivo. Porque yo hablase en la

Revista de Occidente de su alejamiento hacia la Academia, con un fondo francamente respetuoso, no es como para incomodarse, Azorín. ¡Hombre, parece que no vea usted en mí más que la parte antipática hacia su personalidad! *Cuando sabe que todos, mejor o peor, le seguimos con atención siempre, y parte de nuestra vida espiritual se la debemos a usted.* ¿Es que según avanza en años se hace un poquito cascarrabias? No, Azorín, no. Permita usted ironías juveniles, o como quiera llamarlo; pero sin tomarlo nunca patéticamente. Quiero hablar con usted para *El Sol*. En la puerta me tiene para darme con ella en las narices o abrirla francamente, y sin ceño y sin prevención" (5).

Pero Azorín no recibe a Giménez Caballero. Y es entonces cuando éste, calculadamente, lanza un par de aviesas andanadas: la primera, recordar como de pasada (es un decir) los inicios anarquistas e iconoclastas de los jóvenes del 98, entre ellos el conservador y ahora académico Azorín. La segunda, en cambio, mucho más grave por mejor dirigida, fue escribir:

"¡Bueno --me dije--. Estos hombres del 98 son terribles. Ellos han podido romper todos los cacharros. Pero en cuanto uno les toca el pelo de la ropa, truenan. ¡Y yo que le llevaba una cosa curiosísima como ofrenda bibliográfica! Y que sigo poniendo a su disposición. Nada menos que un ejemplar de su *Castilla* de la primera edición, que encontré en un puesto de viejo sin cortar las hojas y con esta dedicatoria: *A D. Torcuato Luca de Tena, ilustre periodista y admirado amigo, cordialmente, Azorín. Madrid, noviembre de 1912*".

El resto de la "Visita Literaria" no tiene ya mayor interés, reduciéndose a las preguntas que Giménez Caballero interroga al retrato de Azorín y sus mudas respuestas, lo que le sirve para hacer alguna broma más, sin importancia. Lo grave fue la referencia al ejemplar dedicado de Castilla. Fácilmente se comprenderá el disgusto de Azorín y, sobre todo, de Luca de Tena, amigo hacía veinte años del escritor, además de su jefe y director en ABC y en Blanco y Negro. Lo que sucedió entonces puede verse en los dos magníficos trabajos, ya citados, de Enrique Selva y Nigel Dennis. Baste señalar que se produjo un desagradable cruce de cartas entre las redacciones de ABC y El Sol. Llegando incluso Giménez Caballero a pedir a Torcuato Luca de Tena (por cierto, enfermo) un desagravio en el campo de honor enviándole sus padrinos, no otros

que Américo Castro y Eduardo Gómez de Baquero. Por suerte, Luca de Tena rechazó la idea como absurda, quedando todo en un incidente curioso, dada la categoría intelectual de quienes en él se habían visto (a su pesar) implicados, pero irrelevante y sin consecuencias.

Desde entonces, hasta casi el inicio de la guerra civil, da la impresión de que Giménez Caballero intentara congraciarse (sólo en cierto modo) con Azorín, a quien había puesto en evidencia con su travesura. Los artículos (bastante numerosos) que dedicará entonces al escritor, aunque siempre dentro de su peculiar estilo e ironía, no han de traspasar ya nunca los límites del respeto. Y cuando consiga crear una revista, la célebre Gaceta Literaria, tendrá buen cuidado desde luego, y con él los demás colaboradores, de seguir con atención, explicar y aún defender (en algunos casos) la nueva etapa "superrealista" de Azorín, a quien por cierto se invitó a colaborar en la revista, lo que hizo con gusto en media docena de ocasiones (6).

Ahora, en mayo de 1925, cuando todavía colabora en El Sol, intenta Giménez Caballero desagaviar a Azorín --lo que es lógico que quiera hacer, después de la anterior y reciente polémica. Hubiera aprovechado Giménez Caballero la circunstancia de que ha sido precisamente Azorín el encargado de responder a Joaquín Álvarez Quintero en su discurso de ingreso en la Academia. Pero lo que sucede es que al joven vanguardista no le gusta nada el teatro de los Quintero, y lo que iba a ser una disculpa, justificación y "mea culpa" de sus iniciales críticas a Azorín, se convierte en realidad, una vez más, en un artículo irónico y de intención política. Empieza reconociendo Giménez Caballero que:

"Cuando Azorín ingresó, hace unos meses, en la Real Academia Española y publicó su discurso de recepción, nosotros lo comentamos. Lo comentamos atendiendo a un impulso poco crítico y poco justificador, a un impulso que podrá llamarse políti-

co, y que nos ocasionó un disgusto con el ilustre escritor, que a su vez habrá reaccionado también de un modo análogo, justificando muy pocas cosas. Pero hoy nos sentimos ya completamente justificadores, con las explicaderas llenas de atención y de dulzura y dispuestos a que Azorín no sufra ni la más pequeña contrariedad por culpa nuestra".

Además, con toda humildad (en seguida veremos que con muy poca o ninguna), afirma Giménez Caballero su intención de revisar su anterior posición crítica respecto de Azorín (al que llama ahora "ilustre escritor"), vejado por él a causa de un injusto impulso político.

Según Giménez Caballero, alguien puede pensar quizá que este súbito propósito de enmienda se debe al interés tanto o más que a la gratitud, pues Azorín parece que empieza a corregir pasados errores, pues (estamos, no se olvide, en 1925) en estos días:

"El nombre de Azorín ha circulado en forma de romántico Mecenas tendiendo la mano a jóvenes más o menos desvalidos y entre los cuales podía contarse uno. Dádivas y buenas voluntades quebrantan peñas. Y uno, que todavía no presume de calcáreo, podía sentirse conmovido y quebrado. Desde luego, el noble gesto de Azorín era como para declararse en quiebra".

No hemos logrado saber cuáles fueron esas generosas dádivas del maestro Azorín, ni quiénes esos jóvenes presuntamente desvalidos. Sin embargo, nos parece percibir en las palabras de "Gecé" un cierto tono de burla y de despecho. Pero podemos estar equivocados. Desde luego, Giménez Caballero, siempre altivo, declara que que no, que nadie intente descubrir en sus palabras ni contricción, ni propósito de enmienda. Al contrario, si algo se debe notar es sólo, por lo que a él se refiere, "un poco de impulso justificador, de petulancia justificadora, de deseo de no resultar malévolo a sabiendas, y de aclarar, en último término, algo que interesa al respetable público que nos lee y que nos paga".

No parece conveniente detenernos demasiado en el comentario de éste y los

demás primeros artículos de Giménez Caballero sobre Azorín. En cambio, es necesario advertir que, a lo largo de todo este ensayo --"Azorín en la Academia"--, tiene buen cuidado "Gecé" de no herir la susceptibilidad, haciendo sin embargo una sutil pero muy transparente crítica de la torpe actitud del escritor, política y literariamente hablando, al haber aceptado, lo primero, ser elegido académico, y ahora, lo que es aún peor, hacer un elogio oportunista (así lo estima "Gecé") de la obra de los Quintero. Aunque tampoco puede dejar de reconocer Giménez Caballero, que si alguien se merece y estaría bien (en otro país y en otras circunstancias) que fuese académico, ése no es otro que Azorín, el juglar --así le llama, literalmente-- a quien se ha abierto por fin la puerta del castillo roquero donde habitan los barbados caballeros, es decir, la Academia. Fue aquel momento, "algo aborto" sin embargo, cuando "la conquista imposible se realizó. La isla dorada de la España de oro fue dominada. Al son de la tímida voz, algo trémula y cortada, del gran lírico admitido".

Lo malo es que los académicos han pensado en Azorín para revisar y hacer el obligado elogio fúnebre de la obra de los Quintero, lo que nuestro hombre ha hecho, opina Giménez Caballero, superficial y falsamente. Desde luego, con su delicadeza habitual, aunque atreviéndose a entrar en teorías, "y esto es siempre peligroso para Azorín y para el objeto de las teorías de Azorín". Y concluye, con demoledor y eficaz sarcasmo, Giménez Caballero: "Los Quinteros eran en nuestra literatura el presentimiento del directorio. Eran el germen de la Unión Patriótica. Una copa de vino de Jerez sobre un fondo de banderita española y diciendo flores y retórica amorosa a una castiza de ojos negros y decididos". Y Giménez Caballero, entonces socialista (lo que explica muchas cosas de cuantas lleva dichas) y adversario decidido de la dictadura de Primo de Rivera, propone una genial idea y recomendación a Azorín: hacer a los Quintero presidentes de gobierno. "A la luz del Directorio se ha comprendido, al fin, la literatura de

los hermanos Quinteros, los poetas del momento. ¿Lo cree usted así, Azorín? Usted, que los verá en la Academia, dígaselo; a ver qué opinan ellos. Y usted, que anda ahora por los altos mundos, dígaselo a alguien que pueda exaltarles al puesto momentáneo y solemne que, sin duda, hoy merecen en España".

Como vamos viendo, no acaba de enmendarse Giménez Caballero (ni tenía por qué hacerlo) en su actitud hacia Azorín, sino que continúa siendo, aunque algo más prudente, tan poco comprensivo como irónico. Sin embargo, las críticas se refieren antes a cuestiones políticas que literarias —lo que explica muchas cosas y, en cierto modo, hasta las disculpa.

En noviembre de este año (1925) aparece una de las mejores y más famosas novelas de Azorín, Doña Inés. Una novela que, al parecer, gustó bastante a Giménez Caballero, quien todavía en junio de 1926, en su "Revista Literaria Ibérica" para la Revista de las Españas, escribe breve pero inequívocamente: "Un gran éxito de Azorín y de Segovia. La novela de Segovia la romántica. Un primor más del cincelador Martínez Ruiz. Orífece castellano, único". Algo más por extenso, aunque no demasiado, la había comentado a su aparición en una reseña bibliográfica de El Sol. En este artículo, titulado "Cartomancia", Giménez Caballero, más generoso y comprensivo que otros compañeros suyos de generación (por ejemplo, Pedro Salinas), declara que, con Doña Inés, "joya en su estuche", Azorín lograba reconciliarse con sus lectores, haciendo olvidar incluso recientes actitudes y equivocaciones. Y todo porque ni una sola de las facetas en que ha sido tallada la novela está empañada por un destello de mala ley: "Nada se derrama, sino la luz fija, impertérrita, segura, profundamente eterna y académica, de cada faceta".

En estos años, de 1925 a 1930, Giménez Caballero comentará prácticamente todos los libros que publique Azorín, atendiendo además a sus muy contestadas obras

teatrales. Esto es algo que nos interesa mucho, por ser ahora cuando se manifiesta y desarrolla su (de Azorín) discutida etapa o sección superrealista. Así pues, si en 1926 puede hacer "Gecé" un reproche a Martínez Ruiz, en una de sus "Visitas Literarias", titulada "La Noche del Sábado por la tarde" (El Sol, 20 de septiembre de 1926), porque elude hablar de los novelistas nuevos, para dedicar en cambio elogios a Pereda, ensayista va a iniciar, por cierto contra la autorizada opinión de algunos amigos y colaboradores suyos en La Gaceta Literaria, lo que llama una "defensa esencial" de Azorín.

En septiembre de 1926, escribe en efecto Giménez Caballero: "Al revés de lo que piensa Azorín --ahora-- sobre el 98 (7), el único que puede rememorar con envidia el tiempo pasado es el único que Azorín cree a salvo de toda regresión: Jacinto Benavente". Es decir, que, según Giménez Caballero, los del 98 han evolucionado (en general) para mejor, mientras que Benavente se ha quedado como estaba, si no peor. Y añade, concretamente: "Concibo que los novelistas actuales se indignen contra Azorín porque los suplante con Pereda. La novela ha ido de menos a más. Lo que no concibo es que un comediógrafo como Benavente no haya protestado por estimarle Azorín superador de los antiguos. El teatro ha ido de más a menos".

Conviene recordar que es en 1926 cuando aparecen los primeros libros importantes de narrativa vanguardista: la colección "Nova Novorum" de la editorial de la Revista de Occidente. Lo cierto es que Azorín ya había hecho, en julio de ese año, una reseña muy elogiosa de Vispera del gozo, de Pedro Salinas, pero es posible que haya sido ahora, tras leer este y otros comentarios, cuando se decidió a escribir sobre Benjamín Jarnés y su primera novela, El profesor inútil. ("Un librito de sensaciones", artículo de Azorín sobre Jarnés, apareció en ABC el 8 de octubre de 1926. Azorín había publicado también hacía poco "Para un estudio de Benavente" --21 de agosto-- y "El tea-

tro de Benavente" --4 de septiembre--. La alusión a Pereda se entiende, tiene su razón de ser, porque en 1924 Azorín había elogiado extraordinariamente al novelista en una serie de artículos, recogidos mucho tiempo después en el libro Escritores, págs. 227-244.)

En otro artículo para El Sol, todavía en este año de 1926, intenta hacer Giménez Caballero una "defensa", ya desde el título (bastante expresivo, por cierto) de la inquietud teatral de Azorín, en quien empezaba a reconocer sin duda, aunque errático, a un vanguardista incipiente. En este trabajo --"La flauta entre los cerdos"--, publicado el día 26 de noviembre, tres semanas después del estreno madrileño de Old Spain, no quiere prescindir Giménez Caballero de su peculiar estilo, sentido del humor y abuso de la paradoja, con lo que consigue despistarnos aún más de lo que estamos, en lo que se refiere a su actitud hacia Azorín.

Para empezar, empieza confesando que él no ha visto la obra, sino que ha preferido leerla (algo que, en principio, no nos parece mal, sino muy inteligente). Desde luego, al público no le ha gustado Old Spain. Es lógico, porque para poder entender esta pieza hay que haberla leído antes, y sobre todo, tener hechas de antiguo unas cuantas lecturas de obras de Azorín. En realidad, no sabe "Gecé" si le ha gustado o no Old Spain. La obra --observa con ironía-- entra dentro de la "categoría del mosaico, del embutido, del cocktail y del pudding intelectual". Old Spain no vale nada por sí misma, sino que será lo que cada uno quiera que sea. Aunque le extraña que la obra no haya gustado a la gente, porque tiene detalles de esos que encantan a los chóferes y las cocineras, "el público más respetable de una representación escénica".

"Extraña que la crítica no haya reconocido esto. Piénsese que en ciertos instantes del argumento de *Old Spain* se interfiere el argumento de *María Fernández*, la gran pieza de Muñoz Seca, donde una multimillonaria vive de incógnito en una casa caste-

llana de huéspedes, intrigando a todos ellos para llenarlos luego a todos de sorpresas metálicas y casarse en una boda romántica".

Pero el argumento (nótese, sin embargo, cómo ha sugerido la posibilidad de un plagio) es lo que menos le interesa de Old Spain a Giménez Caballero. Él ha leído la obra con la curiosidad —lo confiesa— de ver cómo Azorín ha vertido su materia literaria en un molde más estrecho (la comedia) que el suyo habitual (la novela y el ensayo). "Es decir, cómo un tema de corte puro azoriniano puede ser interpolado por múltiples elementos, no ya tan puros, ni tan azorinianos. Pero que la circunstancia impuso con inaguantable inexorabilidad". Porque Azorín ha tocado siempre con su flauta la misma melodía del alma castellana, y con Old Spain lo que ha hecho ha sido intentar ya la última variación posible en el registro que le faltaba: el dramático. Eso es todo.

Sin embargo, es tan de Azorín su nueva obra, que sería inútil destacar en ella las influencias, muchas de ellas contradictorias, de Pirandello, Pío Baroja, Gómez de la Serna (en la escena circense del segundo acto), Lope de Vega, Benavente y los Quintero. Pero una cosa es indudable: "Que dentro del traje de payaso de mister Brown puede danzar la musa poderosa, irónica y lírica del romanticismo azoriniano. Puede estar el mismo Azorín". Por eso mismo, le hubiera parecido mucho más conveniente a Giménez Caballero representar la obra en una sala privada, por ejemplo "El Mirlo Blanco". Pero Azorín se ha engañado o traicionado a sí mismo, prefiriendo embriagarse de público y, como se vió al fin, de unas "ilusiones excesivamente ilusas".

"Su musa de cámara, de tono menor, de minoría, ¿cómo iba uno a poseer la audacia de sentirla acoquinada, amedrentada, aborregada, puntaplateada por aquella mujeruela desencorsetada, bestial y loca, que llenaba todo el teatro, todo el Reina Victoria? ¿Cómo lograr el valor para verle a usted, Azorín, plantar su delicada afirmación sobre el cancán de las tablas más soeces de Madrid? [...]. Usted ha querido, entre los cerdos, tocar la flauta".

Comentario pues, en líneas generales, elogioso (con reparos) para el primer in-

tento teatral de Azorín, que, si no plenamente logrado, tiene aspectos y valores muy positivos. Sólo en una cosa se ha equivocado irremediabilmente Azorín, y ha sido en pensar que él podía ganarse al gran público. Un público que a Giménez Caballero le repugna de tal modo que nunca quiso asistir al teatro --razón por la que siempre que ha hablado de las piezas dramáticas de Azorín ha sido tras hacer una lectura lenta, atenta, tranquila y solitaria. Así por ejemplo, en una breve "Revista Literaria Ibérica" para la Revista de las Españas (marzo-abril de 1927), escribe:

"De la producción dramática de este espacio bimestre hay que destacar --en el género noble-- el esfuerzo de Azorín, por imponer su teoría acerca del surrealismo. En el teatro del Centro estrenó *Brandy, mucho brandy*. Fue un escándalo. Luego, repitió en Valencia la representación. Otro escándalo. Prosiguió para Santander. Allí estrenó la trilogía de *Lo Invisible*".

De mayo de 1928 es un artículo anónimo (aunque por el estilo parece de Giménez Caballero. Además, lo ilustra el "Cartel de Azorín" por "Gecé") en La Gaceta Literaria: "Defensa esencial. El talento dramático de Azorín". ^A acababa de estrenarse El Clamor, la famosa obra de Azorín en colaboración con Muñoz Seca donde se vapuleaba cierto tipo de periodismo sin escrúpulos. Como castigo por su travesura, Azorín fue expulsado de la Asociación de la Prensa. Un despropósito desde cualquier punto de vista. Por supuesto, a un verdadero intelectual no le puede haber molestado (al contrario, le habrá divertido mucho) la comedia de Azorín y Muñoz Seca. Da igual. Ahora, siempre contracorriente, lo que quiere Giménez Caballero es "explicar un poco a Azorín frente a las gentes. Y sostener firmemente lo que no se atreve a sostener nadie sin que lo tomen a broma: el gran talento dramático de Azorín". Aunque, al final, tampoco será eso lo que acabe explicando Giménez Caballero, sino que Azorín es un hombre tan raro y auténtico, tan singular, "un místico anarquista de la Mancha", que todo lo que

diga y haga será siempre para los mediocres y asustadizos un motivo de escándalo.

Azorín ha hecho dentro de sí todas las revoluciones. No le ha importado nada parecer contradictorio e inconsecuente, porque en todo lo que hace se descubre una profunda y sutil coherencia.

"Alguien dirá que este hombre es un loco. No, no. Este hombre es sencillamente lo que fue siempre Azorín, lealmente, humildemente e íntegramente consigo mismo: un místico anarquista de la Mancha. Un magnífico constructor de bombas, de disoluciones. Un espíritu con sentido dramático profundo de la vida. Un rebelde. Un indomable. Un joven".

Por eso —concluye Giménez Caballero (sólo de él puede tratarse)— "creemos que la juventud debía ver hoy en Azorín algo fuertemente respetable: audacia, escándalo. Talento dramático —en suma— de la vida. Y defenderle contra los mansos en avalancha". Palabras de un entusiasmo azoriniano fuera de toda sospecha. Claro que, en realidad (y conviene advertirlo), en mayo de 1928 eran ya bastante buenas las relaciones amistosas de Azorín con Ernesto Giménez Caballero. "Gecé" se había convertido, gracias a La Gaceta Literaria, en un personaje relativamente importante en la vida cultural española, inquieto organizador de numerosas actividades en las que, al menos por el momento, participaban con gusto la mayor parte de los escritores jóvenes. Por otro lado, ya desde el primer número de su periódico se prestaba cierta atención a Azorín, quien tuvo también la oportunidad de explicar (nº 4, 15 de febrero de 1927) su "Concepto del teatro". Fue también en las páginas de La Gaceta Literaria donde el incondicional Ramón Gómez de la Serna convocó a los jóvenes para ofrecer un banquete de reiteración a Azorín (nº 22, 15 de noviembre de 1927). Las colaboraciones de Azorín en la revista, aunque no muy numerosas, tienen sin duda su valor, su intención y su significado. Desde el primero (1 de enero de 1927) hasta el último número (1 de mayo de 1932), hemos podido encontrar seis artículos o respuestas de Azorín, así como

unos treinta y cinco trabajos sobre él, de una extensión e importancia apreciables.

Queda, pues, ampliamente demostrado el interés y la admiración (con matices) de Giménez Caballero por la obra de Azorín. Lo curioso es que no ha sido en la revista que dirigía donde hemos encontrado los más interesantes trabajos suyos sobre el escritor, sino en el periódico El Sol, donde, por ejemplo, el 17 de octubre de 1928 publica una interesante "Ficha sobre Azorín. De París-Ceinture a Rusia" (artículo que, por cierto, mereció ser recogido, como uno de los mejores del mes, en el Repertorio Americano del 24 de noviembre de ese mismo año).

Según parece, hubo rumores aquellos días de que Azorín había sido invitado a visitar la Rusia soviética (sic). Pero Giménez Caballero, quizá envidioso de la suerte de Azorín (la invitación partía del propio gobierno ruso), considera que nuestro escritor, ni por sensibilidad ni por estilo literario, es el hombre más adecuado para desempeñar tan delicada misión. Se pregunta incluso Giménez Caballero si Azorín tiene derecho a ir a Rusia. Ya ha habido, antes y después de la Revolución, viajeros españoles en Rusia. De todos ellos, el que más puede parecerse a Azorín es Juan Valera. Sin embargo, las nuevas circunstancias políticas de Rusia hacen más pertinente la visita no de literatos puros, irónicos y sutiles, sino de figuras políticas (no muchas, desde luego) con una cierta inquietud intelectual. A Rusia han ido, y vuelto luego cada uno con su libro, el socialista Fernando de los Ríos, el anarquista Pestaña y el periodista de izquierda Álvarez del Vayo. Son libros muy curiosos los de los tres, pero de partido y sin trascendencia literaria. Mucho más interesante hubiera sido el viaje a Rusia de, por ejemplo, Pío Baroja, Unamuno e incluso Maeztu. El centenario de Tolstoi fue la ocasión perfecta para ello, pero se acordaron de invitarlos demasiado tarde. Valle-Inclán tampoco sirve, porque habría hecho demasiada literatura, olvidándose de todo lo demás. Ahora, a los soviéticos se les ha ocurrido invitar a Azorín, que "electo por los rusos va a llevar sus o-

jueles escrutadores de *petit fait* tainiano a la escenografía engañosa y peligrosa de una visita oficial, de un mundo virgen sucintamente engalanado con bambalinas y candelas".

Se diría que tiene miedo Giménez Caballero de que los rusos engañen a Azorín, tanto como de que Azorín engañe a los rusos. Porque ocurre que del extranjero Azorín sólo conoce Francia, y de Francia, París. Es, por lo tanto, Martínez Ruiz un espíritu auténtica y profundamente liberal, es decir, viejo, y para ir a la nueva Rusia no sirve. Quizá (se atreve a sugerir Giménez Caballero) ni siquiera ha servido para España:

"Azorín, uno de los pocos auténticos liberales de España. Ha sido un error tomar a Azorín por conservador, por reaccionario, por académico. El error ha consistido en juzgar al autor por sus temas y no por sus procedimientos. ¿Qué importa cantar castizos españoles si el modo de cantarlos es el más anticastizo y enemigo? [...] Azorín aplicó a España un amor reflejo: el que los espíritus delicados de Francia sentían por Francia. Es mucho más conservador y entrañable el amor español de un Unamuno, de un Baroja. Amor directo, amor sin estímulos extraños. ¿Se explicaría si no el famoso escepticismo de Azorín?"

Azorín es un escéptico, un desvitalizado, y por eso es absurdo sacarle de sus libros y llevarlo a ese volcán que es Rusia, "transportado a la crudeza --hielo y fuego-- de un novísimo mundo". Azorín no va a entender ni saber expresar el espíritu de la joven Rusia. De él sólo cabe esperar "la elegía de las ruinas. La deliciosa melancolía de unas páginas cansadas". Pero, como estaba llegando demasiado lejos quizá en sus objeciones al viaje de Azorín a Rusia, y no debía de impedir él una ocasión como esa a un compañero de letras, acaba Giménez Caballero el artículo diciendo:

"Y sin embargo... ¿No sentimos en el fondo cierta grata expectación por ese viaje de Azorín?"

Es muy posible --seguro-- que Azorín no nos traiga la Rusia compleja y dinámica que se está fraguando un porvenir. Pero ¿y esa otra, concomitante al Asia, a lo estático, a la estepa muerta, a la ruindad de las cosas? ¿Y esa Rusia de los diminutivos? ¡Ah!; un poco más de esfuerzo y Azorín llegaría a su paisaje ideal (¿por qué no intentarlo, Azorín?): Japón. Y si le parece lo más lejano, Holanda.

No nos explicamos cómo los bávaros y los japoneses no han invitado todavía a este exquisito iluminador de estampas (de quietudes, de matices). Como no nos explicamos el que los eslavos le hayan hecho su propuesta".

Pero, al final, ni a Japón, ni a Holanda y ni siquiera a Rusia. Azorín desistió de hacer este largo y complicado viaje, o quizá no fue seria la invitación del gobierno soviético, o, lo que parece mucho más probable, le fue retirada tras la publicación de artículos tan maliciosos y reticentes (e incluso peores) como el de Ernesto Giménez Caballero.

Todavía nos quedan por comentar unos cuantos trabajos de Giménez Caballero sobre Azorín, lo que haremos del modo más rápido, breve y sencillo posible, aun a riesgo de parecer (pero el tiempo y, sobre todo, el espacio nos obligan a ello) excesivamente esquemáticos y superficiales. En una reseña de libros en la Revista de las Españas, alude (febrero de 1929) Giménez Caballero a la primera novela superrealista de nuestro autor: Félix Vargas. Con la que, le parece, "ha ensayado [Azorín] una nueva renovación en los campos de la novela". Renovación que, aunque en el fondo no le parece demasiado original, sobre todo si compara esta novela con las anteriores del escritor, lo cierto es que no le importa nada en absoluto, porque lo que ha conseguido Azorín es "una reiteración --magistral-- de su estilo terso y aristarca. De pintor --único en España-- de miniaturas al violín [sic] y al azul. Libro diáfano, claro, transparente. Fascinante. Se comprende que muchos jóvenes espíritus sigan venerando en Azorín una fuente sagrada".

Más o menos lo mismo dirá Giménez Caballero (lo que prueba su sinceridad, al advertir la coincidencia de espíritu entre la novela y el libro de cuentos) de Blanco en azul, empero advertir que el cuento es un género mucho más adecuado al estilo y la sensibilidad de Azorín, sutil miniaturista:

"*Blanco en azul*. Blanco en azul son cuentos, de Azorín. Azorín tiene un gran acierto en los cuentos. Es un género gnómico que lleva muy bien. Lo pule como se pule una piedra fina. Cuadros rápidos (ironía, experiencia, lirismo). *Blanco en azul*. Este libro --aun cuando la crítica no vea superioridad sobre el anterior, *Félix Vargas*--, es, sin embargo, el más adecuado al temperamento y la tradición azorinianas. Algunos de sus relatos remontan a los mejores cuadritos castellanos del autor de *Los Pueblos*" ("Revista Literaria Ibérica", Revista de las Españas, nº 34-35, junio-julio de 1929).

Por desgracia, todas estas reseñas de Giménez Caballero son excesivamente breves, casi epigramáticas, y aunque interesantes sin duda, dan demasiado una sensación de urgencia y de precipitación (y, quizá también, de oportunismo). Muchas veces se acoge "Gecé" a los tópicos más repetidos por la crítica sobre Azorín. Nosotros hubiésemos preferido por su parte una atención más detenida y profunda hacia esas "nuevas obras" del escritor, incluso con objeciones, antes que el elogio superficial y volandero. De todas formas, pueden servir, en su brevedad, como un testimonio de admiración y de simpatía.

Sigue Giménez Caballero haciendo sus revistas de libros, y así hemos podido encontrar una concisa referencia al primer tomo de las Obras Completas de Teatro de Azorín. Como era de esperar, repite Giménez Caballero lo que ha dicho antes varias veces: que el teatro de Azorín es más para leído que para representado ("Revista Literaria Ibérica", Revista de las Españas, nº 41, febrero de 1930). Luego, en julio de 1930, comentará también de un modo superficial pero favorable, en tanto aguarda con impaciencia la ya anunciada biografía de Azorín por Ramón, el muy erudito Azorín de Werner Mulertt ("Revista Literaria Ibérica", Revista de las Españas, nº 47, julio de 1930). El libro de Mulertt es en realidad, aunque con sus limitaciones y a pesar de su volumen, el más importante y completo de cuantos trabajos se han escrito sobre Azorín --pero muy pronto superado por el libro de Gómez de la Serna. Se entiende, pues, perfectamente que Giménez Caballero le haya querido dedicar (no sólo él; hay por ejemplo va-

rias reseñas en La Gaceta Literaria) un artículo de relativa extensión, aunque descriptivo en exceso: "Azorín, mito hispánico" (El Sol).

Celebra Giménez Caballero que haya sido vertida al fin a nuestra lengua esta contribución de Mulertt al "estudio de la literatura española a finales del siglo XIX" --que era como en un principio se titulaba este libro (publicado, en Halle, en 1926). Se felicita Giménez Caballero, lo primero por tratarse de una biografía (aunque parcial) de Azorín, pero también porque es un estudio muy serio de la literatura española contemporánea. Giménez Caballero, con un criterio muy moderno, denuncia que en las universidades españolas todavía se mira con desprecio a quienes estudian los autores posteriores al siglo XIX. Además, esos trabajos no pueden resistir luego la comparación con los llevados a cabo por los hispanistas extranjeros, mucho más serios, metódicos, exhaustivos y, sobre todo, sistemáticos. Las tesis españolas son impresionistas, poco documentadas y arbitrarias, cuando las que hacen los alemanes (Jeschke y Mulertt, por ejemplo) son de una objetiva exactitud. "Y en estas cosas, exactitud igual a poesía".

Mulertt ve a Azorín como un escritor, a la vez, "moderno y romántico", muy siglo XIX. Es decir, que además de escritor quiere ser un político, un abogado y un periodista, "esa categoría intelectual liberada por la Revolución francesa". De ahí --continúa-- "el consecuente y leal cariño de Azorín a lo gálico. No es un poeta a la nórdica, místico de profesión". Pero ahora entendemos nosotros por qué le ha interesado tanto a "Gecé" este estudio de Mulertt sobre Azorín: porque el alemán insiste en el afrancesamiento de Azorín, el cual se trasluce desde luego en su literatura (influencias de Flaubert, los Goncourt, Verlaine, Taine, Montaigne...), pero también en su pensamiento político:

"Es decir, en un ansia transpirenaica que viene dando --desde doscientos años -- la nota romántica del intelectualismo español.

Este romanticismo de lo transpirenaico es lo que Costa concretó en su imperativo, que aún dura y opera en España: *europeización*.

Europeización ha venido a querer decir hasta la guerra *decadencia latina* frente a la ejemplaridad de los países germánicos y anglosajones.

Azorín recoge esa herencia pesimista de doscientos años españoles decadentes que asume Costa en su fórmula tripartita de Estado pequeño, antiimperialismo, reconstrucción interior a la europea.

Con Costa, los clásicos y el paisaje español se forma Azorín --según confiesa el mismo Azorín--. Por tanto, Azorín es un índice pedagógico del *fin de siglo* español. Un gran pedagogo para el primer cuarto del siglo XX en España".

Como se comprenderá, poco o nada de esto dice Mulerdt en su libro sobre Azorín, sino que asistimos a la interpretación (tan sugestiva y discutible, como todas las suyas) de un Ernesto Giménez Caballero más próximo cada vez, estética y, sobre todo, ideológicamente hablando, al fascismo. Sin embargo, a pesar de que Azorín representa más bien todo lo contrario de lo que Giménez Caballero va proponer muy pronto en su Genio de España --africanización e imperialismo--, no puede dejar de admirar la belleza literaria de la obra de nuestro escritor. Por eso echa de menos "Gecé" un estudio concreto del estilo de Azorín, lo que Mulerdt no ha sabido o no ha querido hacer, aun contando con la colaboración de dos azorinistas entusiastas, traductores por cierto del volumen: Ángel Cruz Rueda y Juan Carandell.

"Azorín se prestaba para un formidable capítulo de estilística. Para otro buen artículo de literatura comparada. Las nociones que vierte sobre tales temas Werner Mulerdt son pobres, minúsculas; de aficionado más que de científico. Se ve que el romanista alemán escribe para un curso de divulgación entre alemanes. Hubiéramos querido ver tratado a Azorín --como se merece-- con todo el álgebra poética de las indagaciones de seminario".

Giménez Caballero siente por Azorín, también por los otros escritores de la generación de 1898, pero sobre todo --insistamos-- por Azorín, de quien sin embargo tantas y tan importantes cosas le separan, un fervor fuera de toda duda. Así, no es extraño que "Gecé" pida a los escritores jóvenes una salvación de estos románticos abuelos suyos (sin duda, se acuerda del título de un artículo de Azorín para La Gaceta Literaria,

titulado "Del abuelo al nieto") que son Azorín, Pío Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado.

"Azorín puede pasar, como todo escritor "latino", épocas de soledad, olvido, depreciación pública. Pero Azorín va siendo ya un mito hispánico. Junto a las leves notas, aún "demasiado humanas", con que aún roza a sus amigos, a sus contemporáneos, Azorín va teniendo ya la calidad etérea de lo que no va a morir nunca.

La lectura de Werner Mulertt reafirma para un español esa gloriosa evidencia. Despertando fluencias de ternura, de piedad, de fervor, por el gran Azorín. ¡Maestro Azorín!

Azorín, la de su maestría, gran fortuna. Va a ser un abuelo rodeado de cariño, de altas veneraciones.

Ramón Gómez de la Sema prepara otro Azorín, donde sin método ni seminario tallará una efigie en diamante.

¿Cuándo abordaremos --jóvenes españoles universitarios-- la salvación entrañable de los otros abuelos hispánicos, heóricos, modestos, formidables? Unamuno, Baroja, Machado, Valle-Inclán... Dolor y vergüenza que vengan los transpirenaicos a seguimos mostrando nuestro deber. A seguimos enseñando una norma. A reiterar nuestro romanticismo, nuestra negligencia, nuestra impiedad nacional.

Mientras suceda esto, no podremos hablar en serio de una nueva generación de españoles. De una España en vías de resurrección".

No es preciso recordar el título del libro más importante y trascendente, para bien o para mal, de Ernesto Giménez Caballero: Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo. Publicado en 1932, Azorín lo comentará con un cierto detalle e interés (lo que prueba, sin duda, su perspicacia), aunque estaba en desacuerdo con la mayor parte de sus postulados, no otros que los del fascismo. Sin embargo, la verdad es, como veremos un poco más adelante, que en este libro se recogen, revisan y hasta aprovechan, a veces tergiversándolas, buena parte de las ideas de la generación del 98 sobre España y su lugar en la Historia.

Desde luego, Azorín es uno de los autores más citados (por cierto, con elogio) en el libro, a pesar, como lamentaba arriba Giménez Caballero, de esas "notas demasiado humanas" con que Azorín "roza a sus amigos, a sus contemporáneos". A una de esas ingratas actitudes del escritor se refiere sin duda Giménez Caballero cuando en abril de 1931, proclamada la República, Azorín declaró su entusiasmo por el nuevo ré-

gimen. Fue entonces Ramiro Ledesma Ramos, camarada fascista de Giménez Caballero, quien, en el periódico La Conquista del Estado (nº 11, de 23 de mayo), llamó "farsante, antes y ahora" a Azorín. Esperaban sin duda Ledesma Ramos y Giménez Caballero (y otros) contar entre sus filas, o por lo menos las de la derecha, a Azorín, que, sin embargo, coqueteó con los republicanos e incluso con los socialistas, aunque siempre desde un flexible (quizá demasiado) liberalismo conservador. Sea como fuere, lo cierto es que Giménez Caballero defendió, desde las páginas de La Gaceta Literaria, de este modo a Azorín:

"Recuerdo que en la revista de Ledesma Ramos se le llamó a Azorín, a voz en cuello, ¡farsante!, con gran beneplácito de casi todos los compañeros y amigos de Azorín, con gran malignidad de la concurrencia.

Recuerdo también que yo no aplaudí ni me pareció exacto, sino injusto, el calificativo.

No. Azorín ha tenido en su vida siempre dos brújulas, dos instintos. Una la del periodista, la del hombre de la calle, la del que sabe torcer a tiempo el timón para nunca perder la ruta: la brújula del oportunismo.

Y su otro instinto fue el del hombre en casa, meditador, profundo y serio, que siente la historia de su país y la sigue sinceramente. Lo mismo que estuvo con el rey en París, y con Cierva en Murcia, y con Primo de Rivera en Madrid, tenía que estar con la República. Y estará mañana con lo que venga. En eso es de una sensibilidad extraordinaria.

No ha salido diputado. Lo siento sinceramente. Es absurdo que no haya salido. Un espíritu como él, que siente tan bien lo parlamentario, el liberalismo histórico, lo francés y lo inglés de la política; un espíritu como él, que ha creado un género literario del parlamentarismo debía estar en las Cortes, tan llenas de rellenos, muchos de ellos vacíos.

No, no. Azorín no es un farsante. Es Azorín ("Los anteojos. Azorín no es un farsante", La Gaceta Literaria, nº 112, 15 de agosto de 1931).

A nadie se le habrá podido escapar, supongo, la ambigüedad e ironía de Giménez Caballero, quien del modo (en apariencia) más inocente posible, subraya y denuncia el oportunismo y la inconsecuencia política, una vez más (y no sería la última), de José Martínez Ruiz, Azorín.

Pero no sólo en artículos ha manifestado Giménez Caballero su interés por la o-

bra de Azorín, sino que en trabajos de mayores pretensiones, como los libros Julepe de menta (1929) y, sobre todo, Genio de España (1932) --que, por cierto, fue comentado por Azorín (8)--, abundan las referencias al autor de Castilla. Julepe de menta, por ejemplo, da la sensación de ser un libro, y en más de un aspecto, anti-azoriniano, aunque en realidad contra el pesimismo filosófico y los tópicos éticos y estéticos de la generación del 98 (en cambio, lo que propone Giménez Caballero es una visión nueva e higiénica, dinámica, vanguardista e imperial a la vez de Castilla) (9). Sin embargo, será en el libro Genio de España donde podamos encontrar las más numerosas aunque no necesariamente interesantes referencias a Azorín, pues en realidad, Giménez Caballero no aportará nada nuevo, en esencia, a cuanto ha dicho ya sobre el escritor.

Desde luego, para "Gecé" es Azorín, a pesar de todo, la gran figura, ya que no del pensamiento, al menos de la sensibilidad española contemporánea. Pero ¿y Azorín? ¿Qué opinión le merecen a nuestro escritor la obra, y sobre todo, las actividades políticas y literarias de Ernesto Giménez Caballero?

Es difícil poderlo precisar, porque sólo son dos los artículos de Azorín que hemos encontrado acerca de Ernesto Giménez Caballero. El primero, titulado "El mapa literario de España" es un trabajo interesante, en el que reflexiona brevemente Azorín sobre el actual (en 1930) estado de las letras en diversas regiones y ciudades de España. Este artículo lo comentaremos un poco más adelante (en el capítulo dedicado a José Díaz Fernández) con cierto detalle, por lo que ahora será suficiente advertir que, según Azorín, la vitalidad y riqueza de la literatura española, a la hora presente, se debe en buena medida a Ernesto Giménez Caballero y La Gaceta Literaria, revista que ha servido de estímulo y de promoción para todas las más novedosas tendencias estéticas e incluso políticas, algunas muy diferentes, por no decir opuestas, a las del propio Giménez Caballero.

Dos años después, en noviembre de 1932, comentará Azorín el libro más importante de Ernesto Giménez Caballero: Genio de España. La reseña de Azorín le ocupa la parte central y más extensa de un "Índice de libros nuevos españoles" para La Prensa de Buenos Aires. Pone en relación Azorín el libro de Giménez Caballero con otros dos libros, ambos inspirados en una filosofía ultraconservadora: la Historia de los franceses, de Julián Benda, un escritor sin embargo muy admirado por Azorín, y la mucho más discutible Historia de España de Luis Bertrand.

Para Azorín, el libro de Giménez Caballero es atractivo ya desde el título (no se olvide que, como Bergamín, "Gecé" era un especialista en lograr títulos tan inolvidables como expresivos): "*Genio de España*. Es incitante el título y lo es, en alto grado, el texto. Texto para la ferviente adhesión o la iracunda contradicción; pero jamás para la indiferencia". Azorín, liberal instintivo (según se le ha calificado) y todavía en estos años republicano activo y sincero, además de colaborador en el periódico izquierdista Luz, no puede compartir la teoría política sustentada en Genio de España. Para él, libros como los de Julián Benda, Luis Bertrand y Ernesto Giménez Caballero, si admirables por su interés y belleza literaria, no son en cambio de recibo, dada su apología (consciente o no) del autoritarismo y el nacionalismo. En estos libros alienta, a su entender, una filosofía irracional, "algo del antiguo animismo de Stahl; es decir, que se supone en las naciones un alma, una voluntad, un querer, una aspiración hacia algo, que a veces se convierte en vitanda proclividad".

No se puede poner en duda el patriotismo de Azorín, porque es algo que su obra evidencia casi en cada página, pero tampoco está dispuesto a aceptar sin más el escritor esa idea --la tesis que defiende Julián Benda-- de que "todos los franceses han sido los que con toda conciencia, con toda reflexión, con todo ardimiento, han elabora-

do lo que es hoy la nación de Francia". Cree Azorín todo lo contrario: que el desenvolvimiento nacional se debe al puro y simple azar, y por tanto, "la Historia no sería el animismo de Stahl, sino una serie de casualidades que han llevado a la Humanidad por un rumbo como pudieran haberla llevado por otro". En cuanto a Bertrand, responde su libro (siempre según Azorín) a un catolicismo nacionalista y xenófobo. Para tal autor todos los males de la Historia de España de España tienen su origen en los musulmanes. Incluso la "leyenda negra" es un contagio del Islam. Y por lo que se refiere al esplendor cultural de la España musulmana, no hay tal; lo que hubo fue en realidad obra de los cautivos hispanogodos.

Nada dice Azorín de estas ideas, quizá porque se comentan por sí solas. Sin embargo, ha querido recordarlas como preparación y contraste con el libro de Ernesto Giménez Caballero, pues aunque parte de un pensamiento muy similar, por fortuna (eso al menos quiere creer Azorín) "no como dominación y opresión, sino como imperio influencia siente Ernesto Giménez Caballero que España no torne a ser lo que fue". Y matiza enseguida: "O, por lo menos, si no nos equivocamos, que sea la nación española un imperio fuerte y sólido. El subtítulo de su libro dice así: *Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo*". Pero ahí sí que no puede estar ya de acuerdo Azorín con Giménez Caballero, a quien opone estas bellas palabras:

"Una resurrección nacional no la podemos desear nosotros; que nos perdone el dilecto autor de *Genio de España*; lo que nosotros quisiéramos, es que se olvidara totalmente el pasado, que no volviéramos a él, que no resucitara, y que emprendiéramos nueva y benefactora vida. De eso se trata en España a la hora presente; no es el imperio y mando lo que necesitamos --y necesitan las demás naciones-- sino la mutua comprensión cordial, el saber y la libertad; podrá ser considerada la libertad como cosa anticuada; tenemos la debilidad de ser anacrónicos; no lo podemos remediar. Y así, en tanto que leemos el libro de Ernesto Giménez Caballero y admiramos su fina y selecta erudición y su hondura y originalidad, vamos afirmándonos más y más en nuestras viejas y rancias ideas".

Lamenta Azorín no poder estar de acuerdo esta vez, ni poco ni mucho, con Ernesto Giménez Caballero. Lo lamenta de veras porque reconoce la belleza del estilo, la profundidad y el mérito intelectual de Genio de España, erudita contribución, aunque equivocada, a la reflexión sobre el ser, el pasado, el presente y el futuro de la nación española.

"Pocos libros hemos leído tan gustosos y sugerentes como éste de Giménez Caballero: la erudición; la erudición atesorada en sus páginas es rica y de primera mano; las observaciones con que nos regala el autor, exquisitas, originalísimas. Sentimos, por tanto, disenter de la doctrina de Giménez Caballero; al cerrar el libro, después de tan grata lectura, se van los ojos tras el volumen, puesto ya en el estante, y quisiéramos poder coincidir en algo con Ernesto Giménez Caballero; el consuelo que tenemos es que no le faltarán secuaces y parciales al autor. En estos tiempos de doctrinas rectilíneas y autoritarias serán legión los que juntan sus manos para aplaudir este libro original y profundo".

No faltaron, por desgracia, quienes tomaron en serio a Giménez Caballero y a otros (del mismo y aun de opuesto signo) que quisieron imponer por las armas tales doctrinas autoritarias. En cambio, sí le faltaron a Azorín, quien no volvió a ver a Giménez Caballero desde 1936 hasta 1939, cuando fue a casa de nuestro escritor, que acababa de regresar de su exilio en Francia, para ofrecerle su muy particular "parte de la victoria" (10).

Muchos años después, en 1981, un declinante Ernesto Giménez Caballero, movido (conmovido, más bien) por la reciente lectura del que califica como "el mejor libro informativo sobre el escritor, no otro que el Azorín íntegro (1979) de Santiago Riopérez y Milá, dedica una página en Diario 16 para poner en orden sus recuerdos personales de Azorín. Lo primero que le llama la atención, y desde luego le ha impresionado, es la coincidencia de que los restos de Azorín estén enterrados precisamente junto al panteón de la familia Giménez Caballero, en el cementario de San Isidro. Después, intenta una nueva entrevista figurada con Azorín, como aquélla que hizo en 1925. Así, empie-

za a repasar las fechas claves en su relación con Martínez Ruiz: 1923 (cuando le pidió un prólogo para sus Notas marruecas de un soldado); 1925 (el sonado incidente de la "Visita Literaria"); 1927-1932 (los años de La Gaceta Literaria y el Robinsón español). Recuerda perfectamente Giménez Caballero (pero en 1977 había sido reeditada en edición facsímil la revista) algunos de los artículos de Azorín para La Gaceta Literaria: el "Concepto del teatro" y "El alma de Sevilla". Recuerda también los nombres de los amigos que se ocuparon con cariño de los libros del maestro: Jarnés, Díaz-Plaja y Pérez Ferrero. Tampoco olvida aquel trabajo de Azorín, titulado "Del abuelo al nieto" (enero de 1929), que califica, desde luego exageradamente, como "providencial" para su generación. Fueron además frecuentes entonces (finales de la década de los veinte), si hemos de dar crédito a sus palabras, las visitas de Azorín a su casa:

"Usted venía a mi casa de Canarias, 41, y contemplábamos juntos el cementerio de San Nicolás, donde estaba Larra y se reveló Zorrilla, y ustedes, los del 98, bajaron con aquel mensaje de resurgimiento, que al fin se haría realidad con este nieto suyo y su *Genio de España*. Ni Quevedo en el siglo XVII, ni Jovellanos y Cadalso en el XVIII, ni Larra en el XIX, ni ustedes los del 98, ni Ortega con su invertebración española lograron lo que su nieto en 1939, ¡la unidad victoriosa otra vez de España! Ese mensaje que se hizo sangre y triunfo. Quizá por eso traía usted deliciosas ediciones italianas a mi esposa, que me había mostrado el secreto de Roma en el destino nuestro".

Se habrá advertido (y disculpado, supongo) la exaltación imperialista de un anciano de 82 años, que nunca se caracterizó precisamente --todo lo contrario-- por su discreción y modestia. En este sentido, parece interesante recordar que, regresado Azorín a Madrid, en 1939, un Giménez Caballero que se había convertido (bien que por muy poco tiempo) en una de las figuras intelectuales más notables e influyentes del Régimen, acudió a visitar a Azorín a su casa de la calle Zorrilla. Según el artículo que venimos comentando, aquélla fue la última vez que se vieron: "Al marcharme, ¡y ya para no verle más!, me saludó con la mano abierta". (Sin embargo, Azorín --que cada

cual lo interprete como quiera-- permaneció casi toda la visita en silencio.)

Mucho más interesante nos parece el que, seguramente, fue el último trabajo de Giménez Caballero sobre Azorín. Titulado "Mi Azorín", se publicó en el número 2 (1985) de la revista Anales Azorinianos. En realidad, se trata de una versión corregida y algo ampliada del artículo de 1981, el que sin duda ha servido a Giménez Caballero como guión. Sin embargo, ahora ha tenido el cuidado (y el interés) de precisar mejor algunos datos y fechas. Sabemos, por ejemplo, por este ensayo que la devoción y la curiosidad azoriniana de Giménez Caballero le llevaron a visitar en Monóvar la casa natal y la otra casa, la familiar (hoy Casa-Museo) del escritor, cuando liberó, con la IV de Navarra, las tierras murcianas. Y que fue a los pocos días del 1 de abril de 1939 cuando quiso ver a Azorín en su domicilio madrileño (debió de ser ya en el otoño, porque Azorín sólo regresa a Madrid desde París en el mes de agosto):

"--Azorín, vengo de su pueblo, de su casa, que he contribuído a liberar. Pero sobre todo, vengo a darle el parte de mi generación como gratitud a la suya: Hemos recobrado la Voluntad. Eso es todo.

--Ya es bastante.

Y me abrazó".

Pero, si en el artículo de 1981 afirmaba Giménez Caballero que fue ésta la última ocasión que tuvo de ver al escritor, ahora recuerda que todavía después de aquella visita, con su un tanto impertinente "parte de la victoria", fue algunas otras veces a hablar con Azorín. (Efectivamente, en la Casa-Museo se conservan algunos libros de Giménez Caballero dedicados con fechas posteriores.)

"De tiempo en tiempo, recalaba por su recatado silencioso vivir de la calle madrileña de Zorrilla. A llevarle un libro, algún amigo y norteamericanos.

Cuando fui nombrado embajador en Paraguay, le ofrecí venir a Asunción y a La Paz, que eran y siguen siendo dos misterios de Sudamérica, el de la argentinidad y el de la andinidad. Pero él prefería imaginarlos. Había dedicado párrafos a Darío, Nervo y Todó y mantuvo un epistolario con Alfonso Reyes.

Cuando regresé a España en 1971, ya no pude volver a encontrar a Azorín. Había salido para siempre por aquel portalón oscuro de su casa madrileña un 2 de marzo de 1967".

Esas visitas de Ernesto Giménez Caballero a Azorín debieron de tener lugar entre 1939 y 1958, año en el que, efectivamente, fue nombrado embajador de España en el Paraguay. Cuando regresa a España, aprovecha el centenario del nacimiento del escritor (1973) para ir de nuevo a Monóvar, donde pudo admirar la Casa-Museo Azorín (obra social de la antigua Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, hoy la CAM). Su actual director, José Payá Bernabé, guarda un muy grato recuerdo de Giménez Caballero y da fe de la sinceridad de su devoción azoriniana, que le llevó a querer colaborar generosamente con el Museo y a cartearse con él, llegando a escribir ese último evocador artículo, "Mi Azorín", para los incipientes Anales Azorinianos.

NOTAS

(1) Nigel DENNIS: "El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero", prólogo a su edición de Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: Visitas Literarias de España (1925-1928), Valencia, Pre-Textos, 1995; Enrique SELVA ROCA DE TOGORES: "La visita literaria a Azorín. Un incidente olvidado del periodismo de los años veinte", en Anales Azorinianos, IV, (1993), págs. 603-615.

(2) Al parecer, esa respuesta era la que reservaba siempre Azorín para quienes le molestaban pidiéndole un prólogo o una crítica. Lo agudo de la frase no supone sin embargo ninguna deferencia para con Giménez Caballero, porque lo mismo respondió (por ejemplo), cambiando apenas alguna palabra, a Remedios Picó, la inefable poetisa de Monóvar, cuando le pidió un prólogo para su Libro de los cien sonetos:

"Sra. Doña Remedios Picó. Mi distinguida conterránea: mucho gusto he tenido en leer las poesías que me ha enviado; pero siento decir a usted que hace cerca de treinta años que vengo rehusando el poner prólogos a libros de amigos o conocidos. No creo que los libros necesiten de prólogos ajenos. Si el libro es malo, no lo salva nadie; y si es bueno, él mismo se abre camino. Ruego a usted, por lo tanto, encarecidamente, que me perdone. Con toda cordialidad, Azorín. Madrid, 6, julio, 1927" (Carta de Azorín a Remedios Picó. Cito por el libro de Francisco MONTORO PINA: Remedios Picó. "La Poetisa", Monóvar, Asociación de Estudios Monoveros, 1993, págs. 215).

Sin embargo, Azorín sí escribió varios prólogos y epílogos para ediciones de autores clásicos. Aunque es verdad que de escritores vivos, apenas hay algún prólogo de Azorín. Sin embargo, en 1927 había prologado el Viaje por las escuelas de España de Luis Bello, y en 1917 el libro Verba de Gabriel Alomar. En cambio, en 1936 escribe a su amigo e incondicional Guillermo Díaz-Plaja:

"Respecto al prólogo que usted desea he de decirle lo que digo a otros queridos compañeros que han solicitado de mí lo mismo. Hace unos treinta años yo pedía a Francisco Giner que prologara un libro mío. El maestro me contestó que se había negado siempre a escribir prólogos. Si el libro es bueno, no lo necesita, y si es malo, por excelente y autorizado que sea el prólogo no evitará su descrédito. Desde aquella fecha me vengo negando a escribir prólogos. He quebrantado alguna vez la norma; pero lo he hecho cuando se trataba de un ineludible deber político. Éste es el caso del prólogo puesto por mí, el año pasado, al libro de Gómez Hidalgo sobre Companys y Cataluña. Espero, por lo tanto, que sabrá usted perdonarme" (Carta de Azorín a Guillermo Díaz-Plaja. Cito por Guillermo DÍAZ-PLAJA: En torno a Azorín, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 1582, 1975, págs. 197-198).

(3) Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: "Azorín (De la Real Academia Española): *Una hora de España. (Entre 1560 y 1590)*", Revista de Occidente, nº XVII, noviembre de 1924, págs. 295-299.

(4) Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: "La de Azorín", El Sol, 18 de febrero de 1925. Sigo la edición de Nigel Dennis de las Visitas Literarias de España, págs. 95-99.

(5) Ibidem, pág. 96. (El subrayado es nuestro.)

(6) Los artículos de Ernesto Giménez Caballero sobre Azorín que hemos conseguido localizar son: "Sobre *Una hora de España*", Revista de Occidente, noviembre de 1924, págs. 295-299. "Revista de Libros: *Una hora de España. (Entre 1560 y 1590)*, por Azorín", El Sol, 2 de enero de 1925; "La de Azorín" [Visita Literaria], El Sol, 18 de febrero de 1925; "Azorín en la Academia", El Sol, 28 de mayo de 1925; "Cartomancia", El Sol, 17 de noviembre de 1925 [reseña cuatro novelas de diferentes autores, entre ellas *Doña Inés*]; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, nº 1, junio de 1926, pág. 74 [sobre *Doña Inés*]; "La flauta entre los cerdos (sobre Azorín)", El Sol, 26 de noviembre de 1926; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, vol. 2 (1927), pág. 212 [sobre el teatro de Azorín]; ANÓNIMO [pero Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO]: "Defensa esencial. El talento dramático de Azorín", en La Gaceta Literaria, nº 34, 15 de mayo de 1928; "De París-Ceinture a Rusia. (Ficha sobre Azorín)", El Sol, 17 de octubre de 1928 [también en Repertorio Americano, 24 de noviembre de 1928, pág. 312]; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, vol. 4, enero-febrero de 1929, pág. 63 [sobre *Félix Vargas*]; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, vol. 4, nº 34-35, junio-julio de 1929, pág. 265 [sobre *Blanco en azul*]; "Cuadrangulación de Castilla", en Julepe de menta, Madrid, Cuadernos Literarios de La Lectura, 1929, págs. 41-75; "Azorín, mito hispánico", El Sol [recorte sin fecha, pero finales de 1930]; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, nº 41, febrero de 1930, pág. 96 [sobre el teatro de Azorín]; "Revista Literaria Ibérica", en Revista de las Españas, vol. V, nº 47, julio de 1930, págs. 368-369 [sobre el *Azorín* de Werner Mulert]; "Libros de España, 1930", La Gaceta Literaria, nº 97, 1 de enero de 1931; "Los anteojos. Azorín no es un farsante", La Gaceta Literaria, nº 112, 15 de agosto de 1931; "El Robinsón y el teatro: Azorín y Díaz-Plaja", La Gaceta Literaria, 1 de octubre de 1931; Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo, Madrid, La Gaceta Literaria, 1932 [varias alusiones a Azorín]; "Invocación. Azorín y el metro", Informaciones, 19 de marzo de 1934.

Luego, con posterioridad ya a la guerra civil, son interesantes los trabajos: "Azorín y América", Arriba, 23 de agosto de 1967; "Revivencias. Entrevista a Azorín", Diario 16, 22 de noviembre de 1981 y, sobre todo, "Mi Azorín", en Anales Azorinianos, II (1985), págs. 53-54 [recogido en Retratos españoles. (Bastante parecidos), Barcelona, Planeta, 1985, págs. 107-108].

Y ésto, sólo por lo que se refiere a Ernesto Giménez Caballero. En el Apéndice dedicado a repasar las revistas de vanguardia comentaremos con más detalle la recepción de Azorín en La Gaceta Literaria y en el Robinsón Literario Español.

(7) Efectivamente, en 1926 se observa un cierto cambio de opiniones de Azorín sobre lo que ha sido y es, en y para la literatura española, ese invento suyo de la generación del 98. Véanse, por ejemplo, los artículos de Ricardo Baeza en El Sol los días 30 de agosto y 4, 10 y 12 de septiembre de 1926 [recogidos luego en su libro Comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos, Barcelona, Editorial Juventud, 1935] y la réplica de Azorín: "La generación de 1898. Objeciones", ABC, 23 de septiembre de 1926 [recogido en AZORÍN: La generación del 98, Ordenación e introducción de Ángel Cruz Rueda, Salamanca-Madrid, Ediciones Anaya, 1961, págs. 34-36].

(8) Azorín ha dedicado dos artículos de cierta extensión a Ernesto Giménez Caballero. En el primero de ellos, titulado "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930 [recogido en La amada España], habla con elogio de su actividad inte-

lectual como director de La Gaceta Literaria. En el segundo, un "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 27 de noviembre de 1932 [no en volumen], reseña su libro Genio de España.

El primero de ellos fue reproducido en parte (huelga añadir que con tanta satisfacción como oportunismo) por Giménez Caballero en su colaboración para The European Caravan, New York, 1934. (Véase Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: "Literatura española. 1918-1930", en Ramón BUCKLEY y John CRISPIN: Los vanguardistas españoles, Madrid, Alianza, 1973, págs. 48-54.)

(9) "Castilla --afortunadamente-- va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose --con su generación inventora, la del 98-- en los museos. Comenzamos ya a transitar por los pueblos castellanos sin acordarnos demasiado de Azorín, de Baroja, de Unamuno y de Zuloaga. Ni aun de Ramón ni de Solana. Y a no sentir las pisadas de las sombras y de la muerte, en las calles de silencio, de sol y soledad. Y a no interesarnos de ese pequeño oficio con el sufijo en -ero que perpetuaba, lejos del ferrocarril, estampas mediélicas. (Percochero, melcochero... Véase Martínez Ruiz)" (Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: "Paisaje en materia gris", en Julepe de menta, Madrid, 1929, pág. 59).

Habrá advertido el lector la alusión concreta al capítulo --auténtico poema en prosa-- "El melcochero" de uno de los mejores y más clásicos libros de Azorín: España.

(10) Lo cuenta el propio Giménez Caballero en "Mi Azorín", Anales Azorinianos, II (1985), págs. 53-54.

V. 2. 6. Benjamín Jarnés.

Azorín ha sido, al menos en apariencia, un gran admirador de Jarnés, autor a quien ha dedicado tres artículos (más otras frecuentes alusiones) (1) y a quien honró con su amistad (2).

"Un librito de sensaciones" es la primera reseña o comentario de Azorín a un libro de Jarnés, El profesor inútil --por cierto, la primera novela importante del ya no precisamente joven escritor. No se olvida de señalar Azorín que el reciente volumen pertenece a la colección "Nova Novorum", es decir, las "Obras Nuevas de los Escritores Nuevos", de la editorial Revista de Occidente, colección que se había inaugurado con el también "delicioso librito" de Pedro Salinas, Víspera del gozo.

Para referirse al libro de Jarnés empieza haciendo Azorín una de sus clásicas divagaciones poéticas. Imagina que en una mañana azul, transparente y clara, va caminando él por una montaña, pero a media mañana está ya cansado y con sed. Encuentra, al fin, una fuentecita, la cual:

"mana y mana de una peña con un murmurio sosegado y armonioso. Nos acercamos; el agua cae como un cristal limpiísimo. No son gotas de agua las que se desprenden de un hilillo purísimo, y caen, independientes, sobre las hojas de una hiedra; parecen, más que gotas, diamantes, pedacitos de cristal de roca. Con el hueco de la mano, si no podemos acercarnos al hilillo de agua, vamos bebiendo de estas frescas, transparentes, susurrantes linfas. Y cuando hemos saciado la sed, permanecemos largo rato absortos, inmóviles, gozando del ruidito tenue y melodioso de la bienhechora fuentecita".

(Como veremos enseguida, esa fuentecita a que se refiere Azorín no es otra cosa, en realidad, que el estilo de Jarnés.)

Confiesa Azorín que ese libro --El profesor inútil-- estaba, junto a otros volúmenes, esperando sobre su mesa de trabajo. Lo ha encontrado ahí después de una larga ausencia de tres meses (si el artículo se ha publicado el 8 de octubre, es lógico pensar

que se refiere a los meses de verano). La razón es, confiesa el escritor, que "durante tres meses he estado leyendo --con raras excepciones-- libros extranjeros. Y ahora, al comenzar la lectura de este librito he tenido la sensación de que, después de caminar y caminar por la montaña, en un día caluroso, he encontrado una fuentecita, y he apagado mi sed en su agua fluente, clara, fresca, límpida". Queda, pues, aclarado el simbolismo inicial del artículo: esas montañas, ese día caluroso, no representan sino las arduas lecturas de literatura extranjera (francesa, en concreto) que ha hecho Azorín. Por eso entiende Martínez Ruiz que sentía él ya el ansia, la necesidad de volver a leer prosa castellana. Pero no le servía cualquier prosa. Tenía que ser una prosa nueva y moderna. Y, en efecto, "el librito de Benjamín Jarnés, escrito en prosa cortada, escueta, limpia, retozona, melodiosa, parece como el agua de un hontanar purísimo; un hontanar que encontramos tras larga caminata, en un día caliginoso".

Sabemos que ése es, precisamente, el tipo de prosa que prefiere y ha intentado escribir siempre Azorín, y por eso no nos puede extrañar que estuviera a favor del casi inédito, ya que no exactamente joven, escritor aragonés. (Jarnés había nacido en 1888.)

Pero El profesor inútil no es sólo un libro escrito en un magnífico estilo; hay en esta novela algo más, porque, como dice Azorín, "esa impresión apuntada es la superficial, la primera impresión; estilos claros, rápidos, limpios, hay muchos, y, si no muchos, algunos. La dificultad estriba en definir, en concretar, en precisar lo que hay dentro de ese estilo. Y en el caso presente, el mismo autor va a suministrar una indicación preciosa, utilísima, para que nos pongamos en buena vía para la investigación".

En efecto, como advierte en su artículo Azorín, el libro de Jarnés lleva como lema un texto de un poeta moderno, unas palabras con las que se quiere prevenir al lector que, en realidad, a Jarnés no le atraen la novela ni el drama, pues constituyen, so-

bre todo el último, "la realidad redundante, fragmentaria y superficial. El drama y la novela son meros reflejos brillantes de la realidad. Y lo importante para el artista, para una sensibilidad fina, es la sensación, es decir, el mundo abstracto, inconcreto, incorpóreo, de la sensación". Y ya tenemos aquí otro punto de contacto, de afinidad estética profunda entre Azorín y Jarnés, un escritor de una generación inmediatamente posterior a la suya (se llevaban justo quince años). Tienen ambos --Azorín y Jarnés-- una misma actitud anti-realista, una misma aversión y desprecio por los excesos del Naturalismo. Pero, sobre todo, desprecian la vulgaridad del enredo dramático porque, como explica Azorín, "del hecho a la sensación va una inmensa distancia". Y añade, en una reflexión que puede explicar quizá el fracaso y las limitaciones (también, desde luego, la originalidad) de sus intentos escénicos:

"Lo más lejano del mundo de la sensación es el teatro. Y, sobre todo, el teatro en España, el teatro de movimiento, de hechos, de resultados inmediatos. El artista de verdadera sensibilidad, de fina sensibilidad, encontrará para el teatro un obstáculo insuperable. Cuanto más fino sea, cuanto más viva en el mundo de las sensaciones, tanto más le será difícil el llegar al mundo teatral, al mundo de las superficialidades, de la lucha, al mundo del teatro".

Jarnés, lo mismo que Azorín, ha querido huir de todo eso. No quiere ser él un maese Pedro de la intriga y el movimiento rígido y previsible de los muñecos, sino un artista del matiz y de la sensación personal. Y concluye Azorín:

"Benjamín Jarnés, artista de fina sensibilidad, de acuerdo con el lema puesto por él al frente de su libro, huye en *El profesor inútil* del hecho, de los superficiales reflejos de la realidad. Lo que Jarnés trata de ofrecernos en las páginas de su libro no son los hechos, sino las sensaciones derivadas de esos hechos; las sensaciones que, a su vez, constituyen otros hechos, pero hechos de una realidad más pura, más fina, más delicada. Y eso es lo que, a mi parecer, existe en el fondo de esa prosa tan rápida, tan limpia, tan cristalina. No es una novela de hechos la de Jarnés; lo es, sí, de resultantes inmateriales del hecho".

En fin, que, como vemos, todo --al menos en principio-- parece disponer a Azo-

rín a favor de Jarnés: su dominio del estilo, su exquisita sensibilidad, el tipo de novela, esencialmente lírica e intelectual, que prefiere. Sin embargo, ha observado Azorín algo que le preocupa, le sorprende en realidad, más que le desagrada, en El profesor inútil. Se trata de una alusión contra Campoamor. Dice Jarnés de este poeta que no tenía ingenio. Pero Azorín cree, justamente, lo contrario: si algo tiene Campoamor, algo que no se le puede negar, porque le sobra de un modo inconveniente, es la superabundancia de ingenio:

"Si hay algo que perjudica al gran poeta, es la abundancia, el caudal enorme de ingenio. El ingenio es lo brillante, el chiste, la donosidad, la paradoja seductora. Y Campoamor es ingenioso, redundantemente ingenioso, en sus versos [...]. Lo ingenioso es lo superficial. Lo ingenioso es el chiste, el chiste eterno, insoportable, en el teatro; el chiste de que no salen ni quieren librarse autores que no necesitan de ese vulgar recurso. Y Campoamor quisiéramos que fuera menos menos ingenioso, menos fabricante de frases brillantes, paradójicas, donosas".

El problema, en el fondo, como se puede comprender, no está en que se haya equivocado Jarnés al enjuiciar a Campoamor. El problema --lo sabe, lo adivina Azorín-- es que si a Jarnés le parece poco o nada ingenioso Campoamor, sólo se puede explicar porque Jarnés es favorable a una nueva forma del ingenio. Y eso sí que es peligroso para el novelista:

"El autor, al condenar a Campoamor por no tener ingenio, se solidariza, implícitamente, tácitamente, con los hacedores de ingenio, con esa modalidad y forma de arte que implica el ingenio. Y eso es lo peligroso; porque el lector, un lector atento, puede por esa indiscreción del propio Jarnés llegar a ver en *El profesor inútil*, por sugestión, un libro de ingenio, o en que, si no totalmente, brilla en parte el ingenio. Y como el ingenio, principalmente, opera con realidades superficiales, la manifestación del propio Jarnés se halla en pugna, en pugna total, con un libro en que las realidades interiores, lejanas, hondas, las realidades de sensación, constituyen toda la materia artística".

En conclusión: que para Azorín late, existe una "chocante antinomia" en el fon-

do de la obra de Jarnés. Y es que, a su juicio, la inteligencia, es decir, el ingenio, está siempre en pugna con la sensibilidad, y eso puede hacer de los libros de Jarnés una obra en íntima contradicción, y por lo tanto, fallida. No lo dice Azorín, desde luego, con tan cruel claridad, pero aconseja al recién estrenado novelista que sacrifique un poco esa natural tendencia suya a la ironía, en beneficio de la unidad poética. Sólo un discreto pequeño aviso o matización, ni siquiera un reproche, y en general, una muy elogiosa reseña del primer libro importante de Benjamín Jarnés.

Algo tardaría Jarnés en contestar, aunque con relativa profundidad y extensión, a Azorín (3). Cuatro meses después, en una "Carta a Azorín" aparecida en La Gaceta Literaria (4), se defiende el autor de El profesor inútil de la acusación de distanciamiento irónico y de una cierta superficialidad (recordando y teniendo siempre en cuenta que ha dicho Azorín que "lo ingenioso es lo superficial").

Lo cierto es que, según Azorín, lo "ingenioso", además de "superficial" es, justamente (buscando el juego de palabras), lo opuesto a "genial". Y no ha tenido Jarnés, ésa es la verdad, él mismo lo confiesa, pretensión ninguna de genialidad en su novela, aunque sí ha querido ser ingenioso. Pero --lo reconoce el propio Jarnés-- "difícil empresa es trazar confines entre lo genial y lo ingenioso, discernir cuándo una u otra calidad se enseñoorea de la obra". Y llama Jarnés en su auxilio a un agudo defensor del ingenio: nada menos que a su paisano y maestro --muy admirado también por Azorín--, el jesuita Baltasar Gracián.

Lo que sólo parecen pueriles rasgos de ingenio, son, en realidad, defiende Jarnés con orgullo, sutilezas para discretos. Por eso, bromea el escritor jugando con su propio nombre, "el ingenio podrá ser un Benjamín en la familia de los genios, pero siempre resultaría hermano suyo. Quizá deba ser el más querido, por ser el más niño, y, en consecuencia, el más travieso". No sólo eso, sino que además, como argumenta

y concluye Jarnés, "la obra maestra de este siglo será fruto del ingenio", o no será. Una obra maestra cuyo autor debe representar todo lo contrario de ese falso genio del siglo XIX, que simboliza mejor que nadie Campoamor, lamentable remedo y falsificación de lo que es un poeta, pero que sobre todo, a juicio de Jarnés, carece por completo de humorismo. No entender ésto, y seguir viendo en Campoamor (no lo dice tan a las claras Jarnés, aunque lo sugiere), como le ocurre a Azorín, a un gran poeta, y despreciar en cambio el arte nuevo por su humorismo esencial, humorismo que le aporta una apariencia superficial, ligera y desenfadada, frente a los escepticismos y "profundidades filosóficas" (es un decir) de Campoamor, es no haberse enterado de nada. Por eso, reprocha Jarnés a Azorín, "no sé si tendrá o no razón el arte nuevo, pero desdeñarlo en nombre de lo "profundo" es algo muy cruel de lo que usted, admirado Azorín, no puede ser capaz. Usted, menos que nadie, audaz innovador, agudo ingeniero de tan primorosas arquitecturas de prosa castellana, sutil ingenio español". A pesar de todo lo cual, Azorín, admirador reticente pero verdadero de Campoamor, concede al poeta asturiano la alta cualidad del ingenio.

"Usted, admirado Azorín --concluye Jarnés--, cuya juvenil arremetida contra todos los Campoamores del siglo XIX fue tan gallarda que las letras españolas aún vibran --y vibrarán largo tiempo-- con la inquietud del audaz tijeretazo asestado al declamatorio *párrafo de cola*; usted, buen amigo de Gracián y de Montaigne, tan lejano de esos "grandes poemas" tan pequeños, y de esos "pequeños poemas" tan difusos, ha sido demasiado generoso con don Ramón de Campoamor. Le ha otorgado usted el ingenio. Quizá sólo merezca el gracejo. El gracejo es algo así como un ceceo mental, que alguna vez pudo sustituir al ingenio, si Campoamor se hubiese reducido a destilar sus *humoradas* sin invadir los bosques, para él totalmente vírgenes, de de la lírica y de la filosofía".

Queda entonces perfectamente claro que niega Jarnés cualquier parentesco de su humorismo intelectual con las escépticas ingeniosidades de Campoamor, y se evidencia también cómo Azorín no ha acabado de entender o asimilar ese tono, aparente-

mente superficial, pero flexible y distendido, esencialmente irónico, de la nueva literatura, representada ahora por Benjamín Jarnés (quien da una oportuna réplica a nuestro escritor) y su nueva y original novela El profesor inútil. (En realidad, es posible que, a pesar de tantos, tan grandes y repetidos elogios, Azorín haya estimado siempre más en el fondo a Campoamor, que a todos los jóvenes poetas y prosistas españoles de los años veinte.)

De 1928, aunque sin habernos sido posible precisar el periódico (o revista) y la fecha en que ha sido publicado, es un breve artículo de Jarnés, de título "Letras. Libros nuevos de Azorín". Suponemos que es de este año porque se trata en realidad de una versión reducida --probablemente la primera-- de otro trabajo de Jarnés, titulado "Azorín, 1928", aparecido, en la revista Meseta de Valladolid, en abril de 1929. Los dos han sido refundidos luego por el propio Jarnés en el capítulo "El gran pasmado" --datado en 1928-- de su libro Cartas al Ebro. (Seguiremos esta versión por no afectar nada, en lo esencial, a lo dicho antes de la guerra civil y por tratarse de la más extensa. Sin embargo, conviene conocer los tres trabajos, pues abundan los matices de uno a otro artículo, habiendo sido suprimidos --pero también añadidos-- párrafos enteros.)

En "El gran pasmado" --ensayo que ya desde el título nos remite al recuerdo y la influencia de otro gran amigo y admirador de Azorín además de biógrafo, Ramón Gómez de la Serna--, recoge Jarnés sus impresiones, ciertamente favorables, de la primera novela vanguardista de Azorín: Félix Vargas. Con ella, advierte Jarnés, "este Azorín infatigable inicia una tarea de transfiguración de su prosa, de la que pocos artistas españoles han dado, hasta ahora, ejemplo". Azorín, a diferencia de otros escritores, se puede permitir el lujo espiritual de ser un "autor a dos vertientes". Así es como, declara Jarnés:

"Contempla el pasado de nuestras letras con el mismo fervoroso respeto que contempla el futuro. Con el mismo amor lee la *Celestina* que el último libro del último poeta. Y no desdeña ninguna de las dos lecciones, si en el libro más reciente algo puede aprender. Gran lección, pues, la suya: de generosidad, de desprendimiento. De su firme atalaya crítica, no vacila en descender para, al lado del joven más arriscado, buscar en las letras un nuevo cauce expresivo".

Pero no sólo ha sentido curiosidad Azorín por todo lo nuevo y ha sido extraordinariamente generoso con los jóvenes, sino que ahora arriesga incluso su nombre y fama en un loable intento de renovación, lo que, a juicio del exigente Jarnés, ha logrado, con su novela Félix Vargas, plenamente. Es Félix Vargas una novela en la que si algo se evidencia y destaca es, aunque pueda parecer extraño, la voluptuosidad. Voluptuosidad que no es nueva en la obra de Azorín, pero que hoy es más intensa que nunca, quizá porque Azorín no ha pretendido ofrecer al lector una mera "cadena de hechos novelescos, sino cierta orquestación de sensaciones. La mejor música. Alejada de toda zona melodramática". Aunque para Jarnés no es la música la influencia decisiva ahora en la prosa de Azorín, sino el cine.

"A veces, el tema es sólo plástico, es una tenaz superficie blanca, es el parpadeo de una mujer, es un manojo de llaves. El tema se agranda o se abrevia, va y viene, pierde coquetonamente una nota o se prolonga en rizos de corcheas.

Este asomarse gracioso de un tema retozón por las ventanitas de la prosa azoriniana, ya no nos puede sorprender en él. Sus imágenes sabían jugarlos --rapaces traviesos-- esa broma. Pero ahora sus mohines tienen un sentido más hondo: jugar con el espacio como juegan con él las imágenes en el cine. El rostro pícaro pasa de infantil a gigantesco; o se fracciona, se abren en él hendiduras por donde irrumpen otros planos, se hace cristal, se hace bruma, para que tras él veamos otros orbes".

Vemos, pues, cómo le parece cinematográfica a Jarnés esa nueva modalidad o variante de la prosa azoriniana. Pero es que Azorín, desde sus inicios literarios, ha sido siempre un contemplador, un hombre que, sobre todo, sabe mirar y mira, y de ahí el acierto genial, opina Jarnés, de Ramón Gómez de la Serna cuando le define como "el gran pasmado". Más discutible sin duda es el parecido que encuentra Jarnés a Azorín

con Charlot (bien que la intención de Jarnés, al compararlo con aquel cómico, es muy elogiosa), ya que, argumenta, "Azorín pasa por el mundo --como Charlot por el cabaret-- buscando una ideal Georgina, dándose de codazos con los hombres y las obras aferradas al tiempo --éste o aquél-- cómodamente instalados, sin peligro alguno, bien acotados los espacios, sus trincheras, desde donde disparan contra el nómada".

Azorín ha querido ser ahora algo raro y precioso, un artista en peligro, poniéndose a más altura que los espectadores --sus contemporáneos-- para hacer números de fuerza en el vacío, "en trágica fluctuación del espíritu, con la punta de un pie sobre la realidad". Pero Azorín, escritor, como advierte Jarnés, ha vivido siempre en peligro. Sus juegos literarios, no por casualidad, suelen ser los más difíciles.

"El poeta Azorín se complace en el juego antiguo de la elipsis --juego antiguo en él, su reinventor--; en el moderno juego de escamotear los puentes, de quemar las naves, de eliminar argamasas.

En la prosa de Azorín nunca ha habido aglutinantes, sino bloques libremente encajados. Nunca engrudo, sino imán.

Frases en peligro. Seductoras siempre, en consecuencia [...].

Con el primor, su teoría. La delicia de este libro es que, sin proponérselo, enseña el arte de escribir otros semejantes. Que empuja suavemente a escribirlos".

Es evidente entonces que, para Jarnés, este nuevo libro de Azorín no es sólo una prueba admirable de la capacidad renovadora de Martínez Ruiz, sino que se convierte además en un ejemplo a seguir y un modelo a imitar. Muchas otras cosas se pueden decir, todas favorables, del Félix Vargas azoriniano; Jarnés, a partes iguales, mezcla ahora los elogios con finas intuiciones críticas. Si Azorín ha escrito una etopeya --explica--, es porque en realidad, y no podía ser de otra manera, el personaje del poeta Félix Vargas no es otro que el propio Azorín, el mismo héroe azoriniano de La voluntad, pero en la época actual. "Aquella pasión cálida --observa agudamente Jarnés--, convertida en pasión fría".

Y Jarnés, al contrario que algunos escritores jóvenes de su tiempo --Dámaso Alonso y Pedro Salinas, por ejemplo--, parece no echar de menos los logros iniciales de Azorín, porque, a su ver, es ahora cuando ha alcanzado su "instrumental más fino de expresión", subiendo, en el termómetro poético, muchos grados la sensibilidad azoriniana. Azorín se ha renovado, no tiene Jarnés ninguna duda, radical y sinceramente, porque Félix Vargas produce la impresión "de que el autor ha sacudido su granado orbe de imágenes y todas las cosas han recobrado agilidad en deliciosos desperezos, en luminosos brinco". La nueva novela de Azorín produce una intensa impresión de dinamismo, frente a la lentitud de las obras de su etapa clásica. Ahora, en cambio, "la fina capa de polvo se desprende, los recuerdos pasados se despiertan, giran, voltean, presentan aristas, costados nuevos. Un mismo mundo, un mismo poeta... Pero todo transformado, bruñido, incrementado, abierto de par en par a felices sugerencias".

Hay ahora en Azorín --continúa explicando Jarnés-- mayor riqueza y variedad de espacios; el tiempo se ha vuelto también más elástico y flexible; los recuerdos se centuplican, al igual que la anécdota, pero todo con la misma belleza de siempre, sin confusión ni embrollo posible, en un admirable ejercicio de virtuosismo literario, al borde siempre del peligro. Pero todo --concluye-- "con esa claridad --valor tan firme en Azorín-- que admiramos en él desde sus primeras páginas".

Y ésto es, sin duda, lo que más ha admirado a Jarnés: cómo puede renovarse, y de tan genial manera, a su juicio, Azorín, sin dejar de permanecer idéntico y fiel a sí mismo, enriqueciendo a la vez su obra lograda con nuevas e incluso insólitas perspectivas.

"Libros elípticos, sensitivos, armoniosos, estos últimos libros de Azorín. ¿No reunían ya estas calidades, los anteriores libros del maestro? Sí, pero los recientes han ganado en ímpetu, en audacia, en poder transformador. Antes Azorín veía lo mutable desde lo inmutable. Ahora lo ve desde un trapecio.

Las perspectivas --así-- se multiplican, se enriquecen. No sólo el mundo gira alrededor del artista, es el artista el que --así ocurre en el cinema-- varía constantemente su foco, su eje, el punto de vista. Antes Azorín asistía a desfiles de nubes, ahora se hunde en remolinos. De nubes, de rostros, de esquirlas de ayer, de átomos vibrantes de hoy".

Para Jamés, Azorín ha resultado vencedor no sólo del tiempo y del espacio, sino también (lo que era mucho más difícil) de un enemigo íntimo: la conformidad con el propio estilo. Bellas y muy acertadas sin duda estas palabras de Jamés, que no quiere ni puede disimular --al contrario-- su devoción por el antiguo y por el nuevo y renovado Azorín.

Por su parte, en "La tercera prueba", artículo de una belleza irónica y sonriente, sabrá corresponder Azorín a Jamés, haciendo una de esas inconfundibles páginas suyas que tanto nos admiran, pero que es preciso leer dos y hasta tres veces, para penetrar en su sentido último y profundo.

Sin duda, fue ésta de Azorín una crítica muy halagadora para Jamés, quien se veía así felicitado por uno de los escritores a quienes más admiraba, pero la verdad es que se deja traslucir --así nos lo parece-- cierta ironía de fondo, un si es no es paternalista, por parte de Azorín.

Finge Azorín que ha recibido la visita de su amigo Benjamín Jamés. Pero Azorín se encuentra ahora en un lugar extraño, el "Laboratorio del Tiempo", donde no puede entrar cualquiera. Sin embargo, con Jamés se ha hecho una excepción, ya que se trata de un buen escritor. Curioso lugar, este "Laboratorio del Tiempo", por el que se mueven juntos Azorín y Jamés con mucho cuidado de no romper las retortas y balancitas de precisión. Toma Azorín a Jamés y le acerca a una ventana, desde donde contemplan un magnífico paisaje (y he aquí la "primera prueba". Pero ¿prueba de qué? No lo sabemos todavía): "Mire usted qué limpieza, qué exactitud, qué hermosura --dice Azorín--. La prueba es perfecta; a un lado, Felipe II; a otro, Teresa de Jesús, y aquí, en

medio de los dos, El Escorial. El Escorial para los poetas novísimos; la exaltación de la línea limpia; la fricción de la pura y radiante luz castellana en los anchos planos de piedra lisa" (Años cercanos, pág. 83).

Se trata entonces, como vemos, de una exaltación de la España de Felipe II, simbolizada no tanto en la figura de aquel monarca como en el monasterio de El Escorial y, sobre todo, en Santa Teresa:

"La figura de Felipe II es admirable; un gran monarca, dígame lo que se diga; carácter, confianza en sí, decisión. Y su símbolo, su representación, la concreción plástica de su espíritu: El Escorial. [...] ¿Y Teresa de Jesús? ¿Qué me dice usted, Jarnés, de esa estupenda mujer? ¿Qué prosa la suya, eh? Fina, espontánea, sin un átomo de pedantería. La raíz del pueblo y la esencia de las cosas. Felipe II, Teresa de Jesús, El Escorial. Tres cosas únicas en el mundo; tres momentos maravillosos de la Historia" (Ibídem, págs. 83-84).

Y en seguida pasa Azorín a mostrar a Jarnés la segunda prueba, una "segunda prueba de lo mismo". Encontramos ahora otro monarca, y también una religiosa. Pero, en vez de El Escorial, el signo de esta época es una chillería de mujeres en un corral de comedias. El rey es Felipe IV, y la religiosa, sor María Agreda. Dice Azorín a Jarnés: "Observe usted cómo ya el color no es el mismo; ya está todo más borroso; la materia es más tosca; las figuras conservan todavía dignidad, nobleza; sobre todo la de sor María; sor María es noble, pura. Pero ¿qué quiere usted que le diga, amigo Jarnés? Nos hallamos ya con otra clase de pasta; la madera de los personajes es otra" (Ibídem, pág. 84).

Se ha producido, sin duda, un cambio sustancial de un reinado a otro. Y no parece que de éste puedan sacar mucha inspiración y estímulo aquellos líricos novísimos que admiraban El Escorial. Pero nos aguarda todavía una tercera prueba, de la que sí puede, tiene algo que decirnos Benjamín Jarnés.

"Y ahora, a la tercera pruebecita. Mire, mire, y no se escandalice; usted no puede escandalizarse; está usted ya familiarizado con estas tres cositas que se nos presentan ahora. Ya en la tercera prueba, la tosquedad de la materia es completa, lamentable. El Rey consorte, don Francisco de Asís; sor Patrocinio... ¿Falta algo? ¿No ha oído usted? Han gritado: *Oú est Lambert?* Sí, señor, sí. *Oú est Lambert?* O sea: *¿Dónde está Lambert?* [...]. Esa pregunta es la primera que don Francisco de Asís ha hecho al llegar a París, puesto el pie en el estribo para apearse del tren. Lambert es su peluquero" (*Ibídem*, pág. 85).

Y ahora empezamos a entender nosotros dónde quería llevarnos y, en efecto, nos ha traído Azorín, a Jamés y a los lectores. Se está refiriendo Azorín al reinado de Isabel II, reinado en el que se ha alcanzado ya, si es que tal cosa era posible, la mayor degradación, simbolizada en el afeminado rey consorte, Francisco de Asís. En esa pregunta ("Oú est Lambert?"), pregunta de la que todo París se ríe, se sintetiza toda una época lamentable de la historia de España. ¿Quiere acaso sugerir con esto Azorín que él sí que ha entendido la intención y oportunidad de la biografía jarnesiana de Sor Patrocinio, la monja de las llagas? Se publicó en 1929, último año de la dictadura de Primo de Rivera, experiencia con cuyo fracaso ha de concluir también la monarquía en España. En cualquier caso, valora sobre todo Azorín la belleza del estilo de Jamés, independientemente de su intención y alcance político.

"Usted, amigo Jamés, ha hecho un libro interesantísimo, un libro de fino artista; pero eso que digo es una generalidad; eso no es decir nada. Es preciso definir, expresar de qué modo es su arte. [...] El arte de usted, Jamés, no es la realidad misma, la realidad desnuda; usted asciende un grado sobre la realidad; usted da por sabida la realidad. Y sobre ese plano de metarrealidad, sí, de metarrealidad, usted va mariposeando, cerniéndose, vagando, con ingenio y elegancia. ¿Le ha gustado a usted ese terminillo que hemos inventado de metarrealidad? Era preciso inventarlo. Si hubiéramos dicho superrealidad, hubiéramos supuesto un concepto de fantasía, de misterio, de irrealidad; y no es esa la realidad que usted crea. Su arte, querido Jamés, supone, implica la realidad; pero no la deforma. Da usted un extracto de realidad; pero no inyecte usted en esa realidad un fermento de misterio, y tal vez de superstición inquietadora. Realidad, sí, la de usted; pero la que está por encima de la realidad: metarrealidad" (*Ibídem*, págs. 85-86).

Interesante y fundamental distinción, la que hace Azorín entre "superrealidad" y

"metarrealidad". Distinción sutil y, seguramente, discutible, pero perfectamente válida, a nuestro entender, en cuanto que le sirve a Azorín para marcar diferencias con el joven novelista. (Quizás alguien puso en duda la originalidad del Azorín "superrealista", comparándolo con Jarnés, en aquellos años el escritor de moda.) Parece tener muy clara Azorín la diferencia entre una y otra técnica literaria --la "superrealista" y esa otra de Jarnés--, coincidentes sin embargo en el repudio del realismo y la necesidad de superar la realidad por medio de una estilización más o menos "pura". Pero si la técnica de Jarnés --siempre, claro está, según Azorín, que es quien nos interesa-- consiste en extraer un esquema o esencia de la realidad, el superrealismo azoriniano añadirá además un elemento "impuro": el misterio.

Dos años después, proclamada ya la 2ª República y concluída también (en cierto modo) la experiencia vanguardista de nuestro escritor, aparece un último artículo de Azorín dedicado a Benjamín Jarnés. En esta ocasión, quiso escribir Azorín sobre una novela, Escenas junto a la muerte, que le sorprendió y, según parece, resultó algo difícil de entender, al menos en una primera lectura. Quizá por eso, contra su costumbre, no va a comentar el argumento de la novela ni damos tampoco una nueva versión, recreándola en un "cuento-crítica", de la vida de los personajes, sino que va a ocuparse sólo de cuestiones de técnica literaria, intentando dar una solución al problema estético que, a su ver, plantea la nueva novela de Benjamín Jarnés.

Lo primero que advertimos es que no se siente ya tan seguro ni cómodo Azorín hablando de Jarnés, como hace unos años. El tono es distinto: más prudente y serio, quizá, también menos afectuoso (5). Confiesa Azorín:

"Hemos leído la novela nueva, *Escenas junto a la muerte*, y hemos meditado mucho, no sólo en la muerte, sino también en el problema que se nos planteaba al tener que hablar de este libro. No es fácil de entender al pronto la novela de Jarnés. Da-

mos vueltas y más vueltas a lo que hemos leído y no nos decidimos a resolver las dudas. Y como existe una legión de jóvenes enterados de cosas que no sabemos los viejos, queremos ser cautos, a fin de que estos jóvenes, si damos una interpretación errada de la novela, no sonrían compasivamente".

Parece que Azorín, a los 58 años, se consideraba ya un viejo. Se trata, sin duda, de una exageración, pero hay que entender que hasta cierto punto es lógico que pudieran sentirse así muchos escritores mayores, en aquellos años de febriles inquietudes políticas y, sobre todo, estéticas y literarias. De todos modos, resulta sorprendente que pudiera pensar tal cosa de sí mismo el autor de Blanco en azul, de Superrealismo y de Pueblo (aunque es verdad que desde la publicación de esta novela en 1930, hasta terminada ya la guerra civil, no volvería a publicar Azorín, salvo sus habituales colaboraciones en la prensa, ningún libro importante).

Tiene algo muy claro Martínez Ruiz: que esta novela de Jarnés no es, en absoluto, una novela en el sentido tradicional y realista del género. Todo lo contrario.

"El hecho es que *Escenas junto a la muerte* no se ha escrito teniendo a la vista la realidad; la realidad, tal como la vemos, no le importa nada al novelista. Y si es otra realidad la que ha tenido en cuenta Jarnés, ¿cómo nosotros, los que leemos el libro, discriminaremos esa realidad? Si esto que vemos en la novela no es la realidad corriente, ¿cómo llamaremos a esta otra realidad? Nos hallamos en un mundo extraordinario, fuera de toda contingencia conocida. ¿Será este mundo una nueva apariencia o tendrá sus leyes, su física y su metafísica, como el otro? Y, sobre todo, nuestro juicio ¿cuál va a ser? Todas estas interrogaciones muestran las perplejidades de nuestro ánimo ante las *Escenas junto a la muerte* de Benjamín Jarnés".

El mismo Azorín, como vemos, reconoce sus dificultades para entender la nueva (aunque magníficamente escrita) novela de Jarnés. Pero no se entrega al desánimo nuestro escritor, sino que propone una explicación, una fórmula que, eso sí, con toda humildad, somete "al criterio de los jóvenes que sepan de las nuevas estéticas".

Desde luego sabe Azorín que la de Jarnés no es, de ningún modo, una novela realista. Sin embargo es imposible, a juicio de Azorín, hacer una novela prescindiendo

por completo de lo real, porque "una novela se hace con elementos de realidad; sin una fábula no hay novela; sin personajes no existe enredo que novelar. La realidad es, pues, necesaria para el novelista. Vamos a ver cómo Benjamín Jarnés se compone para ser novelista y prescindir de la realidad corriente".

Es extraño advertir cómo ahora, en 1931, puede haber escrito Azorín, precisamente él, que "sin una fábula no hay novela". Porque ¿no fue acaso Martínez Ruiz el que treinta años antes, en su novela La voluntad, dijo, con genial anticipación, que?:

"Dista mucho de haber llegado a su perfección la novela [...]. Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas. Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desideratum*, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas..." (6).

Pero entonces, ¿en qué quedamos? ¿Era quizá menos moderno el Azorín de 1931 (quien hacía sólo dos años se declaraba nada menos que "superrealista") que el joven escritor de principios de siglo? Ocurre, sin duda, que era ahora cuando empezaba a ver claro Azorín hasta dónde podían llevar (y, de hecho, estaban llevando) a la novela el excesivo adelgazamiento de la trama. Un límite que a Martínez Ruiz debió de parecer ya muy peligroso, en algunos de aquellos escritores nuevos --sin excluir al propio Jarnés-- de los años veinte y treinta. Lo que sorprende es que pudiera venir tal afirmación del autor de Félix Vargas, de Superrealismo y de Pueblo, entre otras tan originales aunque muy discutibles "novelas".

Pero veamos ya cómo explica, intenta explicar, al menos, Azorín la técnica narrativa de Benjamín Jarnés en Escenas junto a la muerte. Pues la sorpresa es que lo hace, y con bastante gracia, por cierto, en un símil muy del gusto de los jóvenes vanguardistas. Nos introduce Azorín en un extraño lugar, todo rodeado de espejos, en cu-

yo centro hay una plataforma giratoria. Montamos en ella, y mientras todo da vueltas, cada vez más deprisa (porque se trata de un carrusel o tío-vivo), vamos viendo reflejadas en los espejos, diversas imágenes del mundo. El peligro está en que como la plataforma gira cada vez más, podemos marearnos y quedamos entonces, al final, sin saber bien nada de lo que hemos visto.

"Figurémonos que ha sido construido un gran circo de espejos; nos hallamos en su interior. Las paredes de azogados cristales son a manera de un poliedro; es decir, que con infinitas caras de espejos se han formado las paredes del circo. En el circo de la curiosa edificación existe una plataforma giratoria. Nos invitan a montar en ella y tenemos cierto recelo. No sabemos para qué sirve este circo ni lo que nos va a acontecer si subimos a la plataforma. Pero como la persona que nos invita a ascender es un ingeniero, nos tranquilizamos. Nada hay más tranquilizador --lo saben los lectores-- que un ingeniero; lo que dice un ingeniero es siempre un artículo de fe".

La ironía, creo, es evidente. Porque calificar de "ingeniero" al autor de semejante tinglado de feria --aunque es verdad que era Jarnés un magnífico y primoroso escritor de novelas, y en ese sentido sí puede y debe considerarse como un elogio--, es a todas luces, por lo desproporcionado, un rasgo de humor de Azorín, quien no podría comprender, favorable siempre a la sencillez y claridad del estilo, esa vanidad de complicar las cosas.

"Montamos, pues, en la plataforma, y al momento el artefacto comienza a dar vueltas. Al principio va lentamente; después gira con vertiginosidad. Habíamos cerrado los ojos instintivamente, a pesar de las seguridades del ingeniero, y ahora los hemos abierto. ¡Maravilloso espectáculo! La plataforma gira y en los espejos vamos viendo, como en un torbellino, reflejado el espectáculo del mundo. Como caminamos tan de prisa, lo que vemos en cada espejo es sólo un fragmento de la realidad. Ahora vemos un pupitre del Ateneo y una muchacha que escribe. Apenas hemos columbrado esta escena, ya estamos presenciando otra. Una playa; la dorada arena; un brazo que surge; un velador con copas y botellas. Vamos a fijarnos un poco más en lo que vemos y ya estamos lejos de esto. Ahora lo que percibimos es una callejuela y un transeúnte que hace ademanes trágicos; lo han malherido sin duda; tendemos las manos para auxiliarle y no podemos. Los espejos ante los que pasamos al presente nos muestran otra cosa. Y así en el vertiginoso girar de la rueda. Al final lo habremos visto todo y no será sino lo esencial --lo esencial en opinión del autor-- lo que habremos visto. De la realidad, Jarnés toma lo que él juzga sintomático y deja que, en el girar de su imaginación, en el centro del circo de espejos, no se vea sino esto, y no lo otro, que es innece-

sario. El peligro de esta sobrerealidad es el de que el lector no acierte a unir lo que falta con lo que ve. Pero, si nos fijamos un poco, el enigma será resuelto y el placer que tomemos con la lectura será efectivo".

Jamés, entonces, pero siempre según Azorín, escoge y privilegia de la realidad, como novelista, sólo lo esencial: escenas sueltas, fragmentadas, para crear una "sobrerealidad". ¿Tendrá aquí esta palabra el sentido de "metarrealidad" que atribuía Azorín a la obra de Jamés en el artículo anterior? ¿o tiene en cambio ahora, por el contrario, el de "superrealidad", con lo que implica de misterio y de fantasía? Parece que Azorín no lo tenía tampoco demasiado claro. Creo, sin embargo, que no hay contradicción, y que "sobrerealidad" viene a ser lo mismo que "metarrealidad". Con tal cosa no haría Jamés sino coincidir en el fondo con Azorín, aunque es probable --así nos lo parece, por lo que luego diremos-- que nuestro escritor no quedara muy convencido con los resultados de Jamés como novelista. En el fondo, no le debieron de satisfacer demasiado tales "artefectos" (la palabra es suya) del "ingeniero" Jamés, pero se guardará mucho, por educación y por respeto, de expresar abiertamente su personal incomodidad y cansancio como lector (aunque algo trasciende) ante las novelas de Benjamín Jamés. A pesar de todo, una cosa sí tiene muy clara Azorín, y es la que resume, pero ya desde el título, el contenido de este artículo:

"Jamés, letal. Letal, mortífero, porque con este procedimiento de novelar lo que hace el autor es dar una herida de muerte a la novela tradicional. Estaremos o no de acuerdo con lo que hace este Jamés letal, pero aplaudimos el intento de hacer otra cosa distinta de la que antes se hacía. El arte necesita ser renovado; se gastan las fórmulas viejas. Contra las fórmulas viejas se da un tremendo empujón. La reacción contra lo sancionado es violenta; necesita serlo. Jamés letal lucha contra una fórmula caduca de novela. Lo que importa es que cuando la reacción contra lo viejo pase --es fatal que ha de pasar-- quede, del esfuerzo hecho contra lo antiguo, un residuo de novedad, de novedad inmortal, que es lo que constituye la verdadera renovación estética".

Cinco años han de pasar todavía, desde la publicación de estas palabras elogiosas de Azorín sobre Jamés, hasta el inicio de la guerra civil española. Entre tanto,

aún publicará el autor de El profesor inútil varias novelas y narraciones (a diferencia de Azorín, que salvo sus habituales colaboraciones --artículos y cuentos-- en la prensa no volvió a escribir una novela). Eran ya los años de la República, con muy otras inquietudes y preocupaciones. Sin embargo, después de la guerra civil, en la que Jamés tomó el partido de la República, en tanto Azorín se exiliaba en París para regresar e integrarse luego sin excesivos problemas (salvo al principio) en la España de Franco; después de la guerra, como decíamos, aún dió pruebas Jamés de una gran estimación personal y literaria por Azorín, un escritor que, sin duda, ha influido decisivamente sobre él. Así por ejemplo, en una conferencia leída en la ciudad de Limoges en marzo de 1939, y titulada "Los intérpretes de España" (6) (en la que habló, con las bellas palabras que se merecían, unos vivos y otros ya desaparecidos, de su paisano Ramón y Cajal, de Benavente, Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja, Antonio Machado, Ortega y Gasset y Menéndez Pidal), dedica un emocionado recuerdo a Azorín, un hombre, observa Jamés, que, como Pío Baroja, huye de los hombres para contemplar las nubes. "Las nubes -- escribe-- son las buenas hadas de Azorín. Les ha dedicado páginas deliciosas. No precisamente a las nubes de Baudelaire, sino a las de Calisto y Melibea. Nubes de gran prestigio clásico". Eso en una primera época, porque luego, como recuerda Jamés, ocasional compañero de viaje, "Azorín se entrega a la faena de contemplar los trenes del Metropolitano. Alguna vez hubo que sentarse a su lado, a esperar su tren, que jamás llegaba, y a recordar libros y figuras que nunca acababan de pasar".

Pero, sobre todo, Azorín, olvidando sus rarezas y manías, más o menos pintorescas, es, para Benjamín Jamés, "el hombre estático, en medio de un paisaje dinámico". Y, por eso, "si alguna vez Azorín emprende un viaje será el suyo un viaje clásico, será *La ruta de Don Quijote*. En este libro --así titulado-- y en otros muchos libros de

Azorín está magistralmente aprisionada la inquietud de España, la verdad --clara, desnuda-- del espíritu de España".

NOTAS

(1) En 1926 reseña Azorín El profesor inútil, la primera novela de Jamés ["Un librito de sensaciones", ABC, 8 de octubre de 1926; no recogido en volumen]. En 1929 escribe Azorín "La tercera prueba", ABC del 16 de julio [en Años cercanos, págs. 83-86; sobre la biografía novelada Sor Patrocinio. La monja de las llagas]. "Jamés, letal", se publicó en Crisol el 2 de noviembre de 1931 [sobre Escenas junto a la muerte; no recogido en volumen]. Hay también una breve alusión elogiosa a Jamés en "Del abuelo al nieto", La Gaceta Literaria, nº 49, 1 de enero de 1929, pág. 1.

Por su parte, Jamés, que ha sido un gran admirador de Azorín, ha dedicado los siguientes artículos a Martínez Ruiz: "Carta a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 4, 15 de febrero de 1927 [contestación a la reseña de El profesor inútil]. "Banquete a Jamés", La Gaceta Literaria, nº 56, 1 de abril de 1929, págs. 1 y 5; "Azorín, 1928", Meseta (Valladolid), VI (abril de 1929), pág. 1; "Letras. Libros nuevos de Azorín" [recorte sin lugar ni fecha. Procede de la Casa-Museo Azorín. Reproduce partes del artículo de Meseta]; "Libros sin género", Revista de Occidente, 95, mayo de 1931, pág. 208; "Genio e ingenio (1927)" y "El gran pasmado (1928)", en Cartas al Ebro, México, 1940, págs. 33-35 y 43-48; "Los intérpretes de España", Quaderni Iberoamericani, 12 junio 1952, págs. 182-186. Además hay citas de Azorín en los prólogos a Paula y Paulita (1929) y la biografía Castelar, hombre del Sinaí (1935).

(2) Azorín participó en el Homenaje a Benjamín Jamés celebrado, en el Hotel Nacional de Madrid, en marzo de 1929. ("Banquete a Benjamín Jamés", La Gaceta Literaria, nº 56, 1 de abril de 1929, págs. 1 y 5.) Jamés, en unas palabras de agradecimiento al final del banquete, se permitió parodiar al "admirable Azorín", haciendo las que llamó "Confesiones de un pequeño novelista". También firmó la convocatoria del Banquete a Azorín por Angelita, el 26 de junio de 1930, banquete al que asistió.

(3) La explicación de la demora está sin duda en haber fallecido, el día siguiente de la aparición de la reseña de Azorín, el hermano de Jamés. Reseña que para Jamés suponía, implícitamente, la consagración literaria. Así lo manifiesta el propio autor de El profesor inútil en sus Cartas al Ebro. (Biografía y crítica), México, La Casa de España, 1940. (Los capítulos "Genio e ingenio" y "El gran pasmado", son refundición de dos trabajos anteriores de Jamés sobre Azorín. En el primero de ellos recuerda Jamés emocionado que: "El profesor inútil suscita entusiasmos que no merece. Sobre todo, el breve estudio de Azorín me ha conmovido... Precisamente llegó el periódico a mis manos, en momentos en que todo, en derredor mío, era tristeza. El artículo del buen amigo se leyó ante el cadáver de mi hermano Mosén Pedro, al que enterramos dos horas después. Su ejemplar --el de nuestro librito-- allí quedó en aquel pueblecito de Teruel, en manos de otro sacerdote" (Ibidem, pág. 33).

(4) En esta misma publicación (nº 49, 15 de febrero de 1929) viene un breve trabajo de Azorín, titulado "Del abuelo al nieto" --así se veía nuestro autor, en comparación con los escritores jóvenes--, donde elogia y recomienda Azorín una "página de prosa, nueva, radiante, de Benjamín Jamés" y "los versos áureos --con planos e interferencias desconocidos-- de Jorge Guillén".

(5) Reticencia que no debía de tener su origen en ningún enfado de Azorín con Jarnés, porque la estimación que éste sentía por nuestro autor no parece haber remitido. En absoluto, a juzgar por las palabras que le ha dedicado, en mayo de ese mismo año, en un artículo para la Revista de Occidente sobre los "Libros sin género", donde dice Jarnés: "¿Qué es, por ejemplo, Azorín? ¿Es novelista? ¿Ensayista? ¿Poeta, en el sentido pequeño de hacedor de versos? ¿Dramaturgo? ¡Qué difícil contestar! También lo es contestar si preguntamos por Maurice Barrés. Azorín --como Barrés-- es un autor. Es Azorín. Leímos y leemos a Azorín, no por ser novelista, ni comediógrafo, ni articulista --en todo hay técnicos mejores--; lo leemos por ser él, y nada más que eso, él" (Benjamín JARNÉS: "Libros sin género", Revista de Occidente, nº 95, mayo de 1931, pág. 208).

(6) José MARTÍNEZ RUIZ: La voluntad, edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, 5ª ed., págs. 133-134.

(7) El texto inédito de la conferencia se publicó en el tomo II de los Quaderni Ibero-Americani, correspondiente a los años 1948 al 1954, gracias a la cortesía del corresponsal francés de la revista, Marc Labatut.

V. 2. 7. Antonio Marichalar

Historiador, ensayista y crítico literario, fue uno de los autores más versátiles, sugerentes y quizá olvidados de la Revista de Occidente, en donde publicó numerosos artículos sobre los temas más variados.

Sólo conocemos dos comentarios de Azorín a libros de Marichalar (1). El primero de ellos, "Osuna", es un artículo magnífico, escrito en una prosa rápida y nerviosa, ligera y centelleante, con la que pretende hacer Azorín, nada menos, que una "transposición en imágenes" del libro de Marichalar.

La primera imagen que le ha sugerido a Azorín el estilo del libro de Marichalar es la de "un conjunto de encajes finísimos, de plata labrada y de cristalería. Por todas partes, en todas las páginas, a lo largo de todo el volumen, profusión de blondas, de cristales venecianos, de bandejas repujadas con mil dibujos caprichosos" (Crítica de años cercanos, pág. 141). Le parece, pues, a Azorín, ésta de Marichalar, una prosa de "luces refulgentes", un estilo de "encajes sutiles", produciéndole una sensación de estar transitando entre una maravilla de encajes blancos, de luces y de oros, de cristales y objetos de plata. Pero, de pronto, un contraste violento: oscuridad, silencio, quietud, mármoles negros: estamos en el panteón de los Osunas. Sin miedo, porque siempre próxima y alerta, sentimos la presencia del autor, que es quien "va manejando, trayendo y llevando tanta riqueza". Imágenes, multitud de imágenes; sin orden ni concierto, rápidas y brillantes: Madrid en 1850; la lejana Rusia; un París fastuoso. Y de pronto, siempre imprevisto, el contraste:

"Una ancha estancia en la capital de España; estantes henchidos de legajos; papeles que han sido revueltos; documentos por el suelo; confusión de gruesos atadijos de cuentas y estados que han sido abiertos y dejados sin ordenar; el polvo que cubre las mesas y los demás muebles; un ambiente de abandono, de debilidad y de ruina" (Años cercanos, pág. 142).

Es en verdad muy difícil para el crítico resumir, comentar tales impresiones azorinianas de una manera clara, ordenada y sistemática, sin caer en la paráfrasis y el amaneramiento. Azorín se nos muestra aquí más hermético y elusivo que nunca, limitándose a anotar, pero con total libertad, un conjunto de rápidas impresiones de lectura. Es, sin embargo, en estos años, cuando la prosa de Azorín alcanza su mayor grado de depuración y de belleza. Además, tales artículos nos interesan no sólo por lo que tienen de testimonio de admiración y de respeto, sino, sobre todo, porque son muy orientativos de los gustos, las inquietudes y preocupaciones del Azorín "superrealista".

"Tres nombres que se enlazan con análoga significación; con significación profundamente española. La pintura de Ribera; sus violentos claros y sus intensas sombras; la prosa enérgica de Quevedo, con sus violentas luces y sus espesas sombras; la vida del gran Osuna; Osuna con sus arrogancias y sus audacias. [...] Grandeza y despreocupación; un fondo de ascetismo, de estoicismo [...]. Fastuosidad y desdén por la riqueza" (Ibídem, págs. 142-143).

El libro de Marichalar ha sugestionado a Azorín, sin duda por la belleza del estilo, pero también porque le ha hecho pensar en lo vano y efímero de todas las grandezas humanas. Le parece que encierra una profunda enseñanza y esencia española, y eso es en definitiva, como sabemos, lo que más ha importado siempre a nuestro escritor.

Menos libre en la forma, menos espontánea quizá, pero no por ello más rigurosa (aunque a Azorín le benefician, a la hora de escribir, las limitaciones de tiempo y, sobre todo, ^{de} espacio) es su reseña ~~a~~ ^{de} Mentira desnuda, una colección de ensayos literarios de Antonio Marichalar. Con este libro, dice Azorín:

"Estamos en presencia de otro de los más brillantes jóvenes de la nueva generación. Erudición fina y copiosa, noticias selectas de lo de fuera y de lo de casa, criterio claro y agudo: todo esto encontramos en Antonio Marichalar y todo esto es lo que respalda y confirma su nuevo libro. Se titula *Mentira desnuda*; lo componen una serie de

bellos ensayos acerca de diversos temas literarios, quier de España, quier de Francia e Inglaterra".

A Azorín le llama la atención el extraño título del volumen:

"¿De qué modo podremos discriminar tal título, título enigmático, título desconcertante? ¿Es que no cree Antonio Marichalar que hay algo fijo, permanente, incommovible en el mundo, en la extensión y ámbito de las cosas humanas? ¿Es que Antonio Marichalar nos ha salido ahora, cuando menos lo sospechábamos, un absolutista e integral idealista? ¿Acaso no cree que la realidad existe y nos dice que todo en el Universo es mera y pura apariencia?"

Con todos los respetos para Azorín, yo creo que, en esta ocasión, hace participar a Marichalar de su propio escepticismo filosófico. Pero la reseña no es sólo bastante superficial, sino, también, un tanto conceptuosa (cosa, por cierto, menos extraña de lo que parece, tratándose de Azorín). Aunque sí queda muy claro que le resultan unas páginas --éstas de Mentira desnuda-- "sutiles, eruditas, selectas". Claro que el comentario es tan breve, tan anodinas las cosas que dice, que Azorín parece que no ha hecho sino hojear un poco el libro:

"Venimos a resumir nuestras cavilaciones de este modo: *Mentira desnuda*; sí señor; el libro de Antonio Marichalar es una verdad monda y lironda. Dice el autor que es una mentira desnuda, y eso vale tanto como decir, sin decirlo --no lo podía decir él-- que es una verdad. Lo de que es una gran verdad *Mentira desnuda*, lo decimos nosotros; decimos que al tener este libro entre las manos, después de haberlo leído, de haberlo saboreado, es como tener entre los dedos una porción de materia brillante, resplandeciente. "Ven ustedes --nos dice Antonio Marichalar mostrándonos un fino diamante-- esto que brilla y resplandece no es un claro diamante; es un tosco pedacito de vidrio". Y nosotros tomamos la fúlgida porción y vemos que Antonio Marichalar no nos ha engañado; ha dicho una mentira desnuda. Y como una mentira desnuda es una verdad redonda, lo que tenemos entre los dedos es un finísimo diamante. Y punto concluido".

Así pues, declara Azorín, violentando la modestia de aquel joven escritor, que, en efecto, miente Marichalar. Miente --y he aquí la paradoja-- cuando dice una verdad: que su libro no es un "claro diamante", y miente también cuando afirma que es sólo un

"trocito de vidrio". Pero --piensa Azorín-- porque no es una cosa ni otra en realidad, sino un "finísimo diamante". (Ignoro si habrá quedado claro ahora el juego de palabras que se trae Azorín).

La impresión que nosotros sacamos de todo esto es que a Azorín le interesaba hablar favorablemente de Marichalar, un autor del que ignoramos exactamente qué relación pudo tener con Azorín (2), pero que discípulo de Ortega, y colaborador habitual de la Revista de Occidente, quizá le convino elogiar. Si la biografía novelada del Duque de Osuna sí parece que la ha leído e interesado, en cambio el libro Mentira desnuda da la sensación de que sólo lo ha visto por encima, para escribir luego --se nota el esfuerzo, la incomodidad del compromiso--, una reseña rápida, pero de circunstancias.

NOTAS

(1) AZORÍN: "Osuna", ABC, 7 de febrero de 1930 [recogido en Años cercanos, págs. 141-144; sobre Riesgo y ventura del duque de Osuna: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 30 de julio de 1933 [no en volumen; sobre Mentira desnuda, una colección de ensayos literarios].

(2) En la biblioteca de la Casa-Museo Azorín, en Monóvar, se conserva un libro de Antonio Marichalar, Julián Romero (Madrid, Espasa-Calpe, 1952), dedicado por el autor a Azorín.

V. 2. 8. Antonio de Obregón

Novelista y crítico bastante conocido y apreciado en su tiempo, hoy es una figura perdida casi por completo para nosotros, a pesar de haber sido recordado por Ramón Buckley y John Crispin en su libro Los vanguardistas españoles. Autor de dos novelas de vanguardia, Hermes en la vía pública y Efectos navales, su caso, en relación con Azorín, es semejante a los de Juan Chabás y Guillermo de Torre. Porque si los tres dedicaron interesantes artículos al maestro, en cambio Azorín apenas ha escrito nada sobre ellos. Sin embargo, Antonio de Obregón parece que llegó a tener cierta u- na cierta confianza con Azorín, pues éste le regaló, en 1929, unas cartas originales de Jacques Thery y de Gaston Baty sobre asuntos de teatro. Prueba innegable de que apreciaba como crítico y estimaba como persona al entonces jovencísimo escritor (1).

El primer testimonio que hemos encontrado sobre Azorín y Antonio de Obregón, es una entrevista que le hace a nuestro autor, en junio de 1929, para la revista Atlántico (2). En esta entrevista, no muy extensa pero interesante, sin duda, se advierte enseguida la simpatía que siente por Azorín el entonces joven crítico (19 años), el cual, preocupado él también por la renovación de la escena española, se declara favorable al cambio. Observa Obregón que entre los jóvenes intelectuales existe un desinterés extraño, injustificado, por el teatro. Los jóvenes prefieren acaso el cinema. Por eso es aún más de admirar --escribe-- que "un hombre de la generación anterior, un joven por derecho propio, haya dado el ejemplo --esos magníficos ejemplos de nuestro suelo-- batallando por el canon no aceptado, contra la oposición y la incompreensión. Fuerte, en estos momentos --como siempre-- para reanudar las hostilidades, que pronto dejarán de serlo. Este hombre, Azorín --organizador--, proyecta".

En esta ocasión, Antonio de Obregón consigue unas declaraciones de Azorín que, si apenas son novedosas para quienes hemos leído ya otras muchas entrevistas

y artículos del escritor, no dejan de parecer muy firmes y convincentes, gracias sin duda a la adhesión y el asentimiento incondicional de Obregón. El público pide, quiere ya otra cosa, que no le pueden dar los autores mayores. Por desgracia, los escritores jóvenes viven alejados por completo del teatro. Pero es lógico, porque "existe una enorme distancia --asegura Azorín-- entre la poesía lírica y la dramaturgia actual. Un libro de Guillén, de Salinas o de Alberti parece escrito en otro planeta si se le pone al lado de una comedia al uso. Se hace preciso acortar distancias en la estética, entre las dos zonas de producción: la lírica y el teatro".

Y el problema no son los espectadores. Al contrario, el público está ansioso de novedad. Sobre todo --lo ha observado Azorín--, en provincias. Es un problema de los autores, de los actores y de las compañías, que se aferran a un repertorio sin calidad y no quieren renovarse. Todos quieren, sobre todo los empresarios, que el teatro mejore, pero eso sólo es posible, concluye Azorín, con el auxilio de la juventud, "que los poetas venzan su desvío por el teatro y ayuden a acortar las distancias".

Muy poco tiempo después, en febrero de 1930, tendrá ocasión otra vez Antonio de Obregón de hablar de Azorín y del teatro --de nuevo en la revista Atlántico. Se acababa de estrenar la traducción azoriniana de la comedia Maya, de Simon Gantillon. "Azorín ha hecho una gran cosa --opina el joven y entusiasta crítico-- con traducir *Maya*, y Lola Membrives ha hecho otra gran cosa con ponerla. A los dos se les tendrá en cuenta todo a la hora de las medallas". En realidad, traducir y estrenar esta obra parece que tenía su intención y su mérito, pues --siempre según Obregón-- al público no le gustaron nada (algunas señoras abandonaron la sala; y hasta Luis Astrana Marín no entendió cómo pudo descender Lola Membrives a "prestar relieve a la psicología enfermiza y falaz de una mujer de baja estofa") algunas relativas escabrosidades. No sabe enton-

ces Obregón qué es lo que quiere el público, porque "cuando se le da un teatro fantástico, protesta y pide a voces realidad. Pero se le da realidad, y de la buena, entonces preferiría subirse a las más altas cimas de los sueños para no sentir la ofensa en su pudor". Pero la comedia no tiene nada de reprochable, y la traducción es excelente, "como corresponde al entusiasmo y alientos de Azorín". Ha acertado, además, plenamente Azorín al elegir para traducirla esta pieza, porque, según estima el joven crítico:

"Obras como *Maya* hacen falta. Vengan muchas así. No quiero decir con esto que llevemos a todas horas al teatro las crudezas de nuestra vida cotidiana con el ánimo único de escandalizar. Lo que sí aliento es que nos pongamos de una vez a escribir con auténtico desenfado, sin limitaciones ni claudicaciones burguesas [...]. Cuando pienso que es *Maya* lo que escandaliza a la opinión, me da cierta vergüenza; yo sí que me avergüenzo de ello...No sé qué haría entre nosotros Gaston Baty, pero es casi seguro que renunciaría a la escena o sería quemado vivo con Pitoëff y con Nicodemi y con todo el que valga --real y verdaderamente-- la pena".

Por eso --concluye Obregón--, "en tanto no vemos sus obras [las de Azorín], bien están las traducciones como *Maya*. Deseamos nos deleite con otras pronto".

Sólo unos días después, el 1 de marzo de 1930, aparece en La Gaceta Literaria otro artículo de Obregón, comentando favorablemente la aparición del primer tomo del teatro completo de Azorín. Pero el joven crítico, que confiesa haber asistido a los estrenos de las tres obras de Azorín ahora recogidas en libro (Old Spain, Brandy, mucho brandy y Comedia del arte) y se cuenta --dice-- con satisfacción entre aquellos a quienes el maestro no ha defraudado (al contrario, las tres comedias le parecen muy interesantes), hubiera simpatizado de todos modos con Azorín, sólo por el hecho de haberse atrevido a intentar esa renovación del teatro. "El nuevo hecho del estreno primero, el haber producido aquella expectación, aquel movimiento de ansiedad, bastaba para simpatizar con el renovador". Old Spain es la más azoriniana de las tres comedias --"sus palabras son las brujas palabras líricas de Azorín" [...]. Porque parte de la prosa

de Azorín es --en sus mismos libros-- teatral, y por eso podrá ser un hombre de teatro".

En cambio, en la que menos gustó entonces de estas comedias, no otra que Brandy, mucho brandy,

"Azorín se lanzó a la curva superrealista. Trajo a la escena el elemento sobrenatural en aquel desdoblamiento de aquel personaje de don Lorenzo. Eso es lo que nuestro público no soporta aún. Ahíto de realidad --y de la burda-- rechaza de plano todo lo que venga del mundo fantástico de los sueños. Lo que está viendo en cine --superposición de imágenes, multiplicación de personajes, bi y trifurcación de la acción, no lo quiere en escena. Quizá sea porque el cine es --él mismo-- fantástico, porque predica con el ejemplo...".

Sin embargo, en Comedia del arte, la más tradicional y profunda de las obras ahora publicadas ("raya a más altura como problema", dice Antonio de Obregón), logra momentos Azorín de un gran efecto dramático. Con todo, matiza finalmente el crítico, "el teatro de Azorín no está logrado aún por completo. Pero lo logrará si continúa, como es de suponer, afrontándole". Y concluye: "Azorín, un hombre del 98, haciendo por renovar la escena. Joven".

Y sí parece que logró Azorín esa renovación, a juicio de Antonio de Obregón, quien, con Ramón Gómez de la Serna, fue quizá el miembro más activo de la comisión organizadora del banquete y homenaje a Azorín por el buen éxito de Angelita, auto sacramental estrenado, en Monóvar, el 10 de mayo de 1930 (3). Ese banquete, al que por supuesto asistió Obregón, se celebró, efectivamente, en Madrid el 26 de junio de 1930.

Aunque Antonio de Obregón se ha interesado sobre todo por los experimentos teatrales de Azorín, no descuidó tampoco, novelista él mismo, la lectura de algunas de las más recientes y originales obras en prosa del maestro. Si en un trabajo anterior mencionaba de pasada Blanco en azul, un libro de cuentos, dedicará muy pronto una breve reseña a la última novela de la etapa "superrealista" del escritor: Pueblo (Novela

de los que trabajan y sufren).

En el número 28, correspondiente al 2 de enero de 1931, de la revista Nueva España, firma con sus iniciales un comentario muy elogioso para esta novela, tan cercana en la intención (en apariencia) a aquella estética del vanguardismo social o del "Nuevo Romanticismo", según lo había definido, en 1930, José Díaz Fernández, el director, precisamente, de Nueva España.

Si alguna reticencia podía tener Obregón respecto del teatro de Azorín, pues no le acaba de parecer plenamente logrado (aunque lo observaba, desde luego, con gran simpatía y augurándole excelentes perspectivas), en cambio esta novela le ha parecido perfecta de principio a fin, calificándola, nada menos, que de "poema universal", obra de un José Martínez Ruiz "más artista que nunca":

"Cada libro nuevo de Azorín es una nueva sorpresa, una nueva conquista. Hemos leído su *Pueblo* con toda solemnidad, con la calma que requieren los bellos poemas, los poemas universales, porque *Pueblo* es un poema universal. Los libros de Azorín hay que leerlos muy despacio, gustándolos como manjares de excepción, palpando su imprenta con los ojos... El lector de Azorín se convierte en recitador aunque no quiera y acaba en poeta, quedándose, tras la lectura de la última página, insensible y víctima de ese vértigo que produce la vista de las pequeñas caras desconocidas.

Es *Pueblo* la novela de los que trabajan y sufren. Azorín ha pulsado al pueblo y, más artista que nunca, ha anotado esas pulsaciones en su cuaderno de mago porque Azorín es un mago prodigioso que mide lo que no tiene dimensiones y pesa lo que no pesa. Azorín no vive en un pueblo, sino en un cielo, un cielo lleno de estrellas, un cielo --el cielo de todas sus ventanas-- azul y luminoso. Ha paseado Azorín por todos senderos sociales y ha recogido del pueblo sus cosas minúsculas, porque él es el alquimista maravilloso de todas las cosas".

Discúlpese la extensión de la cita, pero no hemos podido dejar de copiar este fragmento. Son éstas de Antonio de Obregón, palabras de crítico tanto como de poeta, pero muy interesantes para nosotros como un indicio de los gustos y de la admiración entusiasta y sincera que ha sentido, por la más difícil y poética de las novelas de Azorín, un joven escritor de vanguardia. (En esta novela, Azorín, pero siempre según O-

bregón, ha logrado nada menos que transfigurar los pequeños y humildes objetos del pueblo en "objetos del cielo".)

Si, en 1930, Antonio de Obregón, al comentar el primer tomo de las obras teatrales de Azorín, prometía para mejor ocasión una crítica más extensa y seria de Martínez Ruiz como autor dramático, hay que esperar a febrero de 1936, con el estreno de La guerrilla, para poder encontrar el artículo más importante que ha dedicado a esa faceta creadora de nuestro escritor. Se trata de un folletón de El Sol, el 2 de febrero, titulado "El teatro de Azorín frente al público y la crítica".

Empieza afirmando Obregón, que si Azorín ha sido siempre el más discutido de los miembros de su generación --la de 1898--, es porque en el fondo, y a pesar de las apariencias, ha sido siempre el más rebelde e inquieto del grupo. Porque a pesar de su vida metódica y ordenada, de su mutismo y circunspección, entre todos los miembros de ese famoso grupo de anarquistas geniales, "es posible que Azorín sea el autor de más estupendos desaguisados, el que haya sabido herir en lo más vivo a la bestia de la mediocridad". Pero a Azorín no se le ha perdonado nunca su juventud de espíritu ni su independencia. Fiel sólo a sí mismo, sus aparentes inconsecuencias han sido, en realidad, sinceros y gallardos cambios de parecer, sin importarle nunca el qué dirán. "Así se ha alzado siempre, impasible, altivo y laborioso, ante las cosas". No sólo eso, sino que aquel joven tímido que vino de provincias ha revolucionado la literatura española, inventando una prosa nueva e inconfundible. Una prosa sobre la que "en memorable gran faena artística fue edificando su obra, constelada de rebeldías". No es de extrañar entonces que "ante tal o cual postura del maestro, las gentes se han levantado iracundas; escritores, políticos, ciudadanos, han alzado sus gritos contra él, y las tertulias se han encrespado como tempestades. Mas todo pasa y se encalma, y sus gestos resonantes son ya meras anécdotas". Sin embargo, sólo una cosa parece que

no le ha sido perdonada al maestro Azorín, y es que aún "continúa en pie la oposición permanente a su teatro".

Desde el primer día en que a Azorín se le ocurrió intentar el género dramático --Antonio de Obregón es testigo--, se le pusieron todo tipo de reparos y dificultades. Así, hubo incluso quien "interpretó su nueva modalidad como una imperdonable extralimitación de funciones". El público y la crítica se han resistido a reconocer sus méritos, pero como Azorín es un gran trabajador, y un hombre que no se desanima fácilmente, ha logrado acceder varias veces a los escenarios. La última ha sido ahora, con el éxito estreno de La guerrilla.

Azorín --recuerda Antonio de Obregón, parece que bien documentado-- ha tenido interés por el teatro desde muy niño. A los ocho años escribió una comedia. Vino más tarde La fuerza del amor (1900), tragicomedia histórica que no llegó a estrenarse por los gastos enormes que suponía. Tradujo también a Maeterlinck y otros, y dedicó al género teatral abundantes artículos y declaraciones, tan entusiastas siempre como interesantes.

Distingue Azorín dos modos elementales pero opuestos de hacer teatro: el excéntrico y el concéntrico. El excéntrico lo representa, sobre todo, Lope de Vega: consiste tal modalidad en observar la realidad para tomar de ella sus figuras, acciones y movimientos. Enfrente tenemos un teatro concéntrico o de ideas, el de Calderón, en el que no importa tanto la realidad como el mundo interior del escritor. Los personajes no son más que variantes de las ideas que obsesionan al autor. (Demuestra Antonio de Obregón conocer bastante bien, en líneas generales, las ideas de Azorín sobre el teatro, además de manejar algún dato biográfico no demasiado conocido entonces.)

Hace luego el joven crítico un rápido repaso y comentario de cada uno de los estrenos de Azorín, desde el ya lejano de Old Spain en 1926. Esta primera comedia

fue escuchada con respeto y una gran expectación, pero no sorprendió demasiado, siendo recibida finalmente con frialdad. Sin embargo, resultó curioso oír en un escenario las palabras líricas de Azorín. Sólo desconcertó al público la intromisión subversiva de lo fantástico en la escena última de la obra.

Con Brandy, mucho brandy "se lanzó Azorín a la aventura superrealista --él impuso este término en España--". Es que Azorín --acierta Antonio de Obregón--, "soñaba con librar una batalla memorable en el teatro. Anhelaba ser el Hugo de un *Hernani* del superrealismo... ¿Por qué no? Precisamente había transcurrido casi un siglo. ¿Y no era el superrealismo del siglo XX algo tan revolucionario y trascendental como el romanticismo del siglo XIX?".

Mucho se jugaba Azorín con el estreno de esta obra, una batalla a la que fue, sin embargo, dispuesto a todo. Pero Brandy, mucho brandy --de cuyo proceloso estreno fue testigo Obregón, que lo recuerda hasta en sus más pequeños detalles-- constituyó un fracaso espantable. Azorín fue entonces vapuleado injusta y duramente por la crítica. Sobre todo por Astrana Marín, que aprovechó para hacer una descalificación total de la obra del escritor, cuestionando incluso su fama y significación en la historia reciente de la literatura española.

Pero, "¿cómo entendía Azorín el superrealismo? Estaba convencido de que en la creación de esta tendencia influía la filosofía de William James, así como los conceptos de tiempo y espacio --tan originales y profundos-- de Bergson". Por eso ha podido decir Azorín, en algún lugar, que "de la filosofía de estos pensadores a la apología de lo inconsciente que predica André Breton hay una inmensa distancia, por lo menos aparentemente, y esta línea tan extensa puede ser el radio de un círculo que abarque todo el surrealismo". Por su parte, Antonio de Obregón, que disiente en esto de Azorín

(y coincide en cambio, entre otros, con Guillermo de Torre), cree que:

"El superrealismo, tal como lo entendía Azorín, es una creación personal suya. Muy diferente de la gran escuela del surrealismo, mucho más joven y reciente --por completo incompatible con las glorias nacionales y tradicionales del 98--, definido certeramente de esta manera: "Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone explicar el funcionamiento real del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral".

(Aguda y muy importante observación ésta de Antonio de Obregón, la que conviene tener en cuenta para entender la estética azoriniana de estos años, así como las razones de su inicial fracaso con los jóvenes y, desde luego, también con los escritores y críticos conservadores.)

Es curioso que de la, a nuestro juicio, mejor obra teatral de Azorín, la trilogía Lo Invisible, no dice nada Antonio de Obregón, salvo que fueron estrenadas las piececitas, según cree recordar, en Santander. En cambio, de El clamor, comedia que escribieron en colaboración Azorín y Pedro Muñoz Seca, afirma que fue el mayor escándalo literario de Azorín. La obra fracasó en el estreno, y los críticos --seguramente se sintieron aludidos-- pudieron despacharse a gusto. Comedia del arte, en cambio, contenía situaciones dramáticas fuertemente emotivas. Vino después Angelita, un auto sacramental moderno estrenado en Monóvar, "y ya no volvió a estrenar Azorín hasta este año de 1936, que nos ha ofrecido La guerrilla" (4).

Y con esta comedia sí que ha logrado Azorín "una obra perfectamente trazada, desarrollada teatralmente", en la que se demuestra "sabedor de la técnica y hasta con ribetes de autor experto". La guerrilla es "una obra anecdótica, interesante, que posee movimiento y emoción, escrita para toda clase de públicos: un drama de mayorías". La obra ha sido recibida muy favorablemente y con simpatía, siendo llamado el autor a escena. La crítica, por una vez, ha manifestado unánime su parecer elogioso. Pero, en-

tonces --se pregunta indignado Obregón--, ¿cómo es posible que la obra haya permanecido sólo dos días en cartel? Es ésta una de esas "cosas extrañas que ocurren sólo en nuestro país, sucesos inexplicables, contra los que nada puede un nombre glorioso [el de Azorín] ni la fuerza de un sólido prestigio, que ponen a uno pesimista respecto al porvenir de las cosas literarias y que revelan una absoluta falta de generosidad y de atención por parte de las gentes que nos rodean".

La explicación de tan grave injusticia sólo puede estar, concluye indignado Antonio de Obregón, en que "ya nadie se interesa por nada. Alarmante síntoma". (Palabras escritas en febrero de 1936.)

NOTAS

(1) Antonio de OBREGÓN: "Hacia la renovación del teatro. Hablando con Ramón Gómez de la Serna", Atlántico, nº 4, 5 de septiembre de 1929, págs. 73-75.

(2) Los trabajos de Obregón sobre Azorín que hemos podido localizar son los siguientes: "Hacia la renovación del teatro. Hablando con Azorín", Atlántico, nº 2, 5 de julio de 1929, págs. 81-82; "Estrenos. Maya, Simón Gantillón. Traducción de Azorín", Atlántico, nº 10, 16 de febrero de 1930; "El teatro de Azorín. Obras Completas. Tomo I", La Gaceta Literaria, nº 77, 1 de marzo de 1930, pág. 12; "Azorín: *Pueblo* (Novela)", Nueva España, nº 28, 2 de enero de 1931, pág. 23; "El teatro de Azorín, frente al público y la crítica", El Sol, 2 de febrero de 1936.

(3) En una entrevista de Azorín con Ramón Gómez de la Serna leemos:

--¿Cuándo es el banquete que le prepara la juventud?

-- Uno de estos días... Por cierto, que Angelita podría presidir la fiesta... Seguramente vendría de Monóvar.

-- Yo [Ramón Gómez de la Serna] diré a Antonio de Obregón que la invite. ¿se llama Adela Tortosa Jiménez?

-- Sí, Adelita... su sonrisa es una luz".

(Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: "Azorín en la librería", El Sol, 20 de junio de 1930).

(4) Se olvida Obregón del estreno radiofónico de Ifach en 1933, y dos años antes, en 1931, de la publicación en el volumen II de las Obras Completas de teatro de Azorín, de Cervantes o La casa encantada, de la que habían aparecido unos fragmentos (1930) en la Nueva España, revista en la que el mismo Obregón había sido colaborador.

V. 2. 9. Samuel Ros

Curioso y muy interesante escritor, pero, por desgracia, hoy casi olvidado (1), fue uno de los narradores de vanguardia que más llamaron la atención de Azorín. Cuatro artículos hemos localizado, en los que comenta Azorín un libro de cuentos, Marcha atrás (1931), y diez años más tarde, terminada ya la guerra civil, una obra de teatro: Víspera (2).

Nunca pudo soñar acaso ningún joven escritor español con un "espaldarazo" ni publicidad tan entusiasta, por parte de uno de los escritores "mayores" (y que además, no lo olvidemos, era académico), como en este primer artículo que ha dedicado Azorín a Samuel Ros. Artículo donde se repite el nombre de Samuel Ros ¡más de treinta veces! --las hemos contado-- y el título del libro de cuentos, Marcha atrás, no menos de cinco (para que a nadie se le pudiera olvidar, al pedirlo en la librería). En realidad, lo que sintió Azorín al leer Marcha atrás y escuchar el nombre de Samuel Ros, fue una especie de buen presentimiento:

"Samuel Ros, nombre rápido, eufónico; Samuel Ros, nombre que se puede escribir muchas veces sin que canse; Samuel Ros, nombre que está llamado a ser un popular nombre literario; Samuel Ros, nombre que dentro de dos, de cuatro o de seis años repetirá todo el mundo. Samuel Ros ¿es un nombre que hemos inventado nosotros? ¿Lo hemos oído en alguna parte o es que de repente se nos ha ocurrido? Samuel Ros, nombre para un personaje de novela o para el protagonista de una comedia. Y ya, habiendo hablado de novela y de comedia, la imaginación está en marcha; en torno al nombre de Samuel Ros va a tejerse el argumento de una novela o de una comedia".

Y traza, en efecto, Azorín uno de sus peculiares pero inconfundibles "cuentos-crítica", con la originalidad de que aprovecha esta vez el primer cuento del libro de Samuel Ros (y que da título al volumen), así como el propio nombre del escritor, para su personal recreación literaria:

"Siempre, a todas horas, en todos los momentos, el nombre de Samuel Ros que gira y torna a girar en el cerebro [...]. Como la imaginación no cesa de trabajar, llevamos el nombre de Samuel Ros a todas partes. Entramos, por ejemplo, en una librería y nos imaginamos que Samuel Ros es un escritor y que vamos a encontrar allí la confirmación de su realidad; su realidad, que es nuestra realidad, puesto que somos nosotros quienes hemos creado a Samuel Ros. Sonreímos; nuestra mano se posa en un montón de libros; [...] Volvemos un instante la vista hacia un volumen que tenemos cogido sin verlo, y, al leer el nombre de su autor, experimentamos una honda sensación; no sabemos lo que nos pasa; dudamos de la realidad mundana; creemos hallarnos en pleno idealismo absoluto. El nombre del autor del libro es Samuel Ros. El título del libro dice *Marcha atrás*. Samuel Ros y *Marcha atrás*. Marcha, ¿hacia dónde? ¿Hacia el pretérito? ¿Hacia un país que hemos conocido antes de nacer y al que volvemos de pronto ahora? *Marcha atrás* y Samuel Ros. El misterio envuelve nuestras vidas. Creemos estar viviendo y estamos soñando; creemos estar soñando y estamos viviendo. ¿Qué dirá el libro de Samuel Ros? Con temor, indecisos, nos llevamos el libro a casa".

Sin duda, ha conseguido su propósito Azorín: excitar la curiosidad del lector. El cual quizá no comprenda bien del todo aquellas sutilezas, con que se anda ahora el escritor, en torno al sueño y la vida, la realidad y el misterio. Pero, entonces --podría pensar incluso algún lector distraído--, ¿es Samuel Ros un nuevo seudónimo de Martínez Ruiz? No, no se trata de eso, porque Samuel Ros tiene una existencia real y positiva. Vive en la realidad Samuel Ros. "Quien acaso esté soñando --confiesa Azorín-- será el autor de estas líneas, y quien acaso esté viendo visiones, como se dice vulgarmente, al leer este artículo será el lector que no crea en fantasías ni en el idealismo absoluto". Y empieza Azorín su versión o, mejor, recreación del cuento "*Marcha atrás*" de Samuel Ros:

"El libro *Marcha atrás* es un libro de cuentos; la fantasía se enlaza en estas páginas con la realidad; tal como en los ensueños. El primer cuento es el que da título al libro; ese cuento se titula "*Marcha atrás*". ¡Cosa rara, peregrina! Un profesor de Derecho político, a los cuarenta años, a los cinco de profesorado, siente la necesidad de desandar lo andado; quiere volver a la infancia; más todavía: desea ir poco a poco retrocediendo en el vivir hasta arribar a la nada; la nada de donde salió hace cuarenta años. Y los discípulos de este hombre se quedan un tanto asombrados al oírle decir un año, al comenzar el curso, que van a ser examinados. En lugar de comenzar el estudio de la asignatura, lo que van a hacer es examinarse".

Pero el cuento de Ros, muy ingenioso (y terrible en el fondo), no acaba sin embargo de satisfacer a Azorín, quien piensa que se podría sacar más partido de la interesante situación planteada. Y, en efecto, se dispone a escribir Azorín un nuevo relato que, respetando en líneas generales el original, añade en cambio, como veremos enseguida, un nuevo y perturbador elemento. No hay que ver en ello un reproche para Samuel Ros. Al contrario, porque lo cierto es que la idea de Ros le ha servido a Azorín para excitar su imaginación. Sigue adelante Azorín, con toda cordialidad y simpatía:

"El catedrático, fiel a su promesa, da comienzo a su involución. Desde este momento, mes tras mes, año tras año, el catedrático irá retrocediendo en la vida. Y llega a los veinte años; Samuel Ros hace que su personaje siga retrocediendo hasta los primeros años de su infancia; pero el lector, que en este caso es el autor de las presentes líneas, se ha puesto ya en marcha a su vez; no en marcha atrás, sino en marcha hacia otra novela, otro cuento, otra fantasía. ¡Cómo, Samuel Ros! ¿Usted no ve que el personaje de su cuento ha de hacer algo más que llegar desde los cuarenta años hasta la infancia? ¡Cómo, Samuel Ros! ¿Usted no ha sospechado la verdad de su personaje? ¿Usted no ha tenido noticia de lo que en realidad de verdad le aconteció a su catedrático? Pues yo se lo contaré a usted".

Todo esto puede parecer, parecerá seguramente a muchos, como crítica, algo tan ingenuo como superficial, acaso infantil. Pero para quien está obligado, como nosotros ahora, a leer entre líneas, no hay ninguna duda de que, como actitud, es admirable. Resulta también evidente por qué un cuento con semejante asunto había de gustar a Azorín. Pues ¿no se trata en el fondo, al igual que en *Angelita* (1930), de la posibilidad (maravillosa pero terrible) de jugar con el tiempo? El catedrático de Derecho inventado por Ros ha conseguido, con la sola fuerza de su voluntad, provocar una regresión temporal. En vez de envejecer, para acabar muriendo sin remedio, ha decidido, en recuerdo quizá un tanto "proustiano" (e incluso "fáustico"), rejuvenecerse, iniciando así una marcha irreversible, desde la madurez intelectual de sus cuarenta años, hasta la infancia, y más allá todavía, a aquel primer instante en que se asomó al mundo. Pero

va a ocurrir algo insospechado.

"El profesor de Derecho político quiere desandar su vida, pero, un día, cuando estaba a mitad de camino, cuando tenía veinte años, cuando se hallaba gozoso en extremo por ver cumplido su deseo; cuando estaba pensando en que llegaría con toda felicidad a los segundos precisos en que asomó al mundo, levantó la cabeza [...] y vió en el balcón de enfrente una cosa que le conmovió sin que pudiera remediarlo: vió la cara más bonita que había visto jamás. No dió importancia al principio a esta bella visión, pero ya la idea de llegar a la infancia no estaba tan anclada en su sensibilidad; porque la sensibilidad toda le hacía sentir una cosa que él no había nunca o, por lo menos, no había sentido como ahora lo sentía. Los días siguientes dió la casualidad -- a él le pareció casualidad-- de que el profesor se sentó a meditar en el mismo sitio, ante el balcón; dió también la casualidad de que en el balcón de enfrente apareció la misma cara maravillosa. En resumen, Samuel Ros, que es catedrático, se había perdidamente enamorado de su vecina".

Y ahora vemos claro al fin cuál es el elemento que hubiese aportado Azorín a este cuento de Ros, para hacer de él un relato no sólo original, sino triste y profundo. Añadiría una circunstancia que no podía haber dejado de prever el profesor de Derecho porque, ¿cómo no haber imaginado que llegado --mejor dicho: regresado-- a los veinte años de edad, le tenía que suceder lo que a cualquiera entonces, es decir, que se enamoraría? Le ha bastado a Azorín añadir tan sencilla pero previsible nota sentimental para crear un conflicto mucho mayor. Por desgracia, comienza luego a complicar el cuento con unas inoportunas digresiones filosóficas, ideas que no sabemos si tendría muy claras el escritor (yo creo que no), pero que a nosotros no nos convencen poco ni mucho. Al contrario, estorban para la perfecta comprensión del relato y, lo que es peor, limitan en mucho el interés del mismo. Bastaba con haber planteado la situación y dejar que se resolviera casi por sí sola, en vez de introducir un nuevo personaje, un viejecito que promete curar al catedrático, nada menos que extrayéndole las nociones de tiempo y de espacio.

"Se había perdidamente enamorado de su vecina; pero como ya estaba en marcha atrás y como no podía volver a la marcha hacia adelante, surgió el conflicto; surgió el más terrible y angustioso conflicto. El joven estaba prendado de la hermosa

vecina, pero entretanto la vida se le escapaba; quería detener la vida, pero la vida seguía hacia atrás rápidamente; quería gozar de su pasión, pero los días se deslizaban velozmente en una marcha inversa, y pronto la bella vecina había de quedar allá atrás en lo pretérito en tanto que él se reduciría a la nada [...]. La marcha atrás estaba dada y no había medio de detenerla".

Este viejecito, dice Azorín, ha estado largo tiempo en un monasterio del Tíbet, y es un seguidor (como el mismo Azorín, quien así lo ha declarado muchas veces) de la filosofía de Berkeley. Se trata, por tanto, de un idealista absoluto. Para él no existe la realidad externa (atención: nos encontramos ahora en el centro justo de las preocupaciones filosóficas de nuestro escritor), pues el mundo no es más que una apariencia, y el tiempo y el espacio no son sino creaciones subjetivas de nuestro espíritu. El viejecito, en fin, para salvar al profesor de Derecho, ha de hacer una operación en la mente del catedrático: volver a su funcionamiento normal (pues de eso se trataba el problema, en realidad) las nociones espaciales y temporales. Será preciso entonces extraerle esas nociones enfermas, alteradas, y reponérselas luego con un funcionamiento correcto.

"La operación de extraer las dos nociones fundamentales se realizó felizmente, pero ocurrió después algo que puso espanto a todos. El anciano, como era muy viejecito, tenía la memoria un tanto frágil; extrajo del catedrático el tiempo y el espacio, pero no sabía después la manera de reponer normalmente esas dos nociones. ¿Imagina el lector lo que puede ser un hombre sin noción del tiempo y del espacio? Duró la situación del enfermo unas horas; al cabo, el anciano logró encontrar la fórmula deseada".

Y a continuación, en palabras que nos recuerdan uno de los mejores y más metafísicos relatos de Jorge Luis Borges, "El aleph", escribe Azorín:

"Pero en esas horas en que el profesor estuvo sin tener idea del tiempo y del espacio, vió lo que ojos humanos no verán jamás. Vió todo lo existente, todo lo que ha pasado y todo lo que ha de venir, lo vió todo en un mismo plano, como un momento; desde el más remoto pasado al más lejano futuro, todo en el universo, en la eternidad y en la materia, todo estaba presente y era una misma cosa. Y cuando despertó de este horrible ensueño y se vió curado, junto al balcón, y al levantar la cara contempló la

hermosa faz de su vecina, creyó que, estando fuera del tiempo, sin relación con el espacio, había vivido millares de años y había estado en millares de mundos".

Sin duda, parecerán hoy a muchos lectores estas palabras de Azorín, tales inquietudes y preocupaciones metafísicas, algo infantil y candoroso, pero están escritas completamente en serio. Lo cierto es que no se puede entender la etapa "superrealista" del escritor (e incluso cuanto escribió con posterioridad ya a la guerra civil), sin poner un poco de atención a tales problemas e inquietudes. O, si no atendiéndolas, al menos sabiendo disculparlas, con un mínimo de comprensión y de simpatía.

El segundo artículo --pero éste, ya, mucho más "serio"-- de Azorín sobre Marcha atrás, apareció seis meses después, en La Prensa de Buenos Aires, acompañando a un comentario sobre el Poema del cante jondo, de García Lorca. La glosa de Azorín, aunque muy breve y ceñida, merece ser reproducida íntegramente:

"Otro libro de imaginación es el de Samuel Ros titulado *Marcha atrás*. Samuel Ros es un escritor joven; no es conocido todavía del gran público. Su libro está constituido por una serie de cuentos e impresiones en que la fantasía se mezcla a la realidad. Con un estilo sutil, elegante, Samuel Ros va contando escenas y lances que dejan perplejo al lector, puesto que el lector no sabe si está soñando o despierto. Sensación de ensueño y de vigilia es la que producen estas páginas; esa sensación rara, agri dulce, en que, no despiertos del todo, vemos la realidad fluctuante y desleída. Deseamos que Samuel Ros siga en el arte una marcha progresiva y ascensional; que no pierda el amor al arte, como suele acontecer con muchos jóvenes que principian brillantemente; y que nos dé muchos otros libros tan primorosos o más que éste".

Está muy claro que Azorín ha proyectado siempre su sensibilidad, sus más íntimas preocupaciones éticas y estéticas, políticas y filosóficas, en todo lo que lee, encontrando luego sólo aquello que busca previamente, lo que tiene alguna afinidad con él, de uno u otro modo. De Samuel Ros, ya lo hemos visto, destaca su juventud, pero también la sutileza y elegancia del estilo. Aunque, sobre todo, parece que le interesaba en la obra de Ros la inquietante confusión del sueño y la vigilia, esa rara, extraña sen-

sación de no poder distinguir el uno de la otra. Una preocupación, en fin, en la que --lo sabemos-- abundó siempre nuestro escritor, pero ahora más que nunca, en su época "superrealista". Es verdad que convendría acudir también a otros críticos, o a los libros de Ros, directamente, para comprobar si estaba o no en lo cierto Azorín, o proyectaba en todo de un modo excesivo sus preocupaciones. En cualquier caso, éso es lo que a él le ha parecido la obra de Samuel Ros, y lo que a nosotros nos interesaba destacar.

Estas últimas palabras de Azorín, previniendo al joven escritor para que no pierda el amor al arte sino que siga escribiendo, en marcha siempre "progresiva y ascensional", hacen referencia quizá a la deserción, generalizada ya en la década de los treinta, de una literatura pura y exigente, extremadamente cuidada en la forma, a una literatura de "avanzada" (no de "vanguardia") o comprometida, de bastante menor calidad, por lo general (aunque hay excepciones), pero de bastante eficacia en lo que se refiere al propagandismo ideológico. Pero Samuel Ros, que no renunciaría nunca a la exigencia poética de su vocación, será precisamente uno de aquellos jóvenes ganados (o perdidos, a gusto del lector) para la política. Bien que en el caso de Ros, y a diferencia de la mayor parte de sus compañeros de generación --lo que explica, sin duda, su actual aunque injusto olvido--, su compromiso fue con la Falange de José Antonio Primo de Rivera.

Según el cuñado de Ros, el Dr. Blanco Soler, Azorín fue uno de los pocos verdaderos amigos, uno de los "íntimos" (sic) de Samuel Ros. (De hecho, a la muerte de Ros, Azorín figuró --cosa no muy frecuente en él-- en el cortejo fúnebre del escritor.)

(3)

Sin embargo, Samuel Ros, que fue una figura relevante en el panorama cultural y político de la inmediata postguerra (llegó a dirigir la revista Vértice, en donde también escribió Azorín), y siendo, como lo era, un magnífico escritor, no tuvo nunca, ni si-

quiera entonces, un éxito definitivo de crítica y de lectores. Cuando el estreno de Víspera, una de sus pocas obras teatrales, estuvo a punto de pasar prácticamente desapercibido, sólo Azorín protestó, elogiando al autor de una comedia que (son sus palabras) "tengo por lo más fino, lo más delicado, lo más patético que se ha representado en los escenarios de España desde hace quince o veinte años".

Para Medardo Fraile, el único universitario estudioso de la obra de Ros, los dos artículos de Azorín en el diario Arriba "fueron, sin duda, el éxito mayor de *Víspera*". Artículos que reproduce como apéndice de su fundamental libro sobre el autor de Marcha atrás. (Sin embargo, desconoce Fraile los dos trabajos de Azorín que hemos comentado antes.)

Por lo que se refiere a Samuel Ros, no hay duda tampoco de que admiraba la obra de Azorín, escritor al que quiere y a quien tantos y tan grandes elogios tenía que agradecer. En 1942, en un artículo titulado "Visita a una dama valenciana", escribe Samuel Ros:

"En una librería próxima compro *Valencia*, por Azorín, y se lo envió a doña Carlota con una tarjeta, en la que escribo: "Este reloj es mejor que el de su torre". Azorín ha visto Valencia con medida del tiempo, y esto es justamente lo importante, donde lo que no es físico anda disperso en brazos del aire y de la luz. Sí, escribir es darle rostro al tiempo que nos envuelve, y se disipa como el humo. Hermoso libro el del maestro, donde no hay cantos de sirenas, que son los que gustan a la multitud, y terminan por aburrirla" (4).

Otras breves alusiones de Ros a Azorín las hemos encontrado en El hombre de los medios abrazos (1932), una de sus más originales novelas. Aquí se puede leer, por ejemplo, que el estilo de Azorín es una prosa "con pasitos cortos, pasitos redichos, repetidos y con vuelta atrás". También, con admiración, pero no menos irónicamente, escribe Ros:

"Azorín llegó acompañado por un teniente de Seguridad que le había reconocido cuando ya se disponía a abandonar los alrededores del café abarrotados de gentío. Azorín, pálido y desangrado, traía esa cara suya tan particular cuando inicia un movimiento de aproximación hacia la juventud. Casi se podía adivinar que había acudido pensando que el banquete iba a ser cosa de jóvenes. Cuando se sentó en la mesa presidencial, frente a los novios, parecía que se iba a examinar de algo. Aunque se le nombre y se le lea poco, siempre será para todos Azorín el inolvidable. Miró con ojos asustados en torno y saludó con gran inclinación de cabeza" (5).

Samuel Ros conoció personalmente a Azorín. El 26 de junio de 1930, quiso asistir al Banquete a Azorín, organizado por Ramón Gómez de la Sema y Antonio de O-
bregón, tras el éxito de Angelita. A su vez, en la biblioteca de la Casa-Museo Azorín en Monóvar, hay un ejemplar de la novela de Samuel Ros, Los vivos y los muertos, dedicado a Azorín, por el autor, el 18 de agosto de 1941. (Recordemos que los dos artículos de Azorín sobre Víspera son del 20 y el 21 de mayo de 1941.)

Todavía en 1944, en una entrevista con Ramón Ledesma Miranda, lamentaba Azorín: "Tiene usted el caso de Víspera de Samuel Ros, esa obra fina y admirable que fracasa por falta de una crítica sensible y comprensiva" (6). A enmendar ese olvido había acudido Azorín, primero, con su carta-artículo al director de Arriba, y después, con una personal y muy favorable reseña del estreno. Hacia esas mismas fechas, en la primera mitad de los años cuarenta, se iniciaba al parecer una muy cordial relación amistosa entre Azorín y Samuel Ros, un escritor que conocía desde 1930 por lo menos, y que estaba llamado a ser uno de los mejores narradores españoles de nuestro siglo. Pero Samuel Ros murió demasiado pronto, muy joven aún, cuando más se podía esperar de él, pues no parece que la política, aun con la seriedad y el entusiasmo (aparente) de su compromiso con el fascismo, fuese a impedir por mucho tiempo el desarrollo de una vocación literaria tan sincera como desesperada en el fondo.

NOTAS

(1) Sobre Samuel Ros existe una buena monografía, la de Medardo FRAILE: Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica, Madrid, Prensa Española, Col. El Soto, 1972. Es útil también el libro del doctor Carlos BLANCO SOLER (Ed.): Samuel Ros. Antología. 1923-1944, Madrid, Editora Nacional, 1948. Por desgracia, no se detectan síntomas de curiosidad, aunque sí han aparecido antologados algunos de sus cuentos.

(2) AZORÍN: "Un escritor joven", Crisol, 6 de julio de 1931; "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 31 de enero de 1932 [sobre Marcha atrás] "A propósito de un estreno", Arriba, 20 de mayo de 1941 y, por último, "Víspera, de Samuel Ros", Arriba, 21 de mayo de 1941 [ninguno de estos trabajos ha sido recogido en volumen].

(3) Ver FRAILE: Ob. cit., págs. 54 y 69.

(4) Samuel ROS: "Visita a una dama valenciana", Arriba, 15 de marzo de 1942.

(5) Samuel ROS: El hombre de los medios abrazos. Novela de lisiados, Madrid, Biblioteca Nueva, Colección de Grandes Novelas Humorísticas, 1932, págs. 8 y 221.

(6) Ramón LEDESMA MIRANDA: "Presencias y mensajes. Tras el secreto de Azorín", Arriba, 12 de marzo de 1944.

V. 2. 10. Guillermo de Torre

Si hay un crítico de vanguardia serio, alerta y conocedor admirable (en extensión y en profundidad) de todos los movimientos renovadores, ése es Guillermo de Torre --autor, en 1923, de un original poemario ultraísta, Hélices, y sobre todo, en 1925, de un libro fundamental, Literaturas europeas de vanguardia, que supone el inicio de la culminación del vanguardismo en España. Sin embargo, Azorín no ha dedicado ni un solo artículo específico a este poeta y escritor, con ser, como decimos, el más destacado de los críticos de vanguardia.

La razón de este incomprensible olvido de Azorín hay que buscarla quizá en un trabajo del entonces jovencísimo poeta, quien, en 1921, publica en la revista Tableros un duro ataque al autor de Castilla:

"Esta publicación [*Tableros*] posee aún combatividad ultraísta. En ella se recoge el juicio de Cocteau en su etapa dadaísta, contra Maurice Barrés, que termina con su decapitación, y lo aplica [Guillermo de Torre] a la literatura española: "¿Imagináis, camaradas bélicos, caso de decidiros a tales procesos, quién de nuestros literatos novecentistas --descartados todos los supervivientes anteriores-- situado en una posición algo paralela a la de Barrés, ofrece una cabeza tentadora para empezar el *Jeu de massacre*? Sólo a la insinuación de esta sospecha ya veo vacilar a nuestro cultista del yo, predicador acérrimo, si no del culto a los nuestros, sí de las figuras retrospectivas de los viejos paisajes de la política reaccionaria, del ciervismo a *outrance*; ya veo temblar, bajo sus máscaras de impasibilidad, al irritable y minúsculo Azorín..." (1).

Sería bastante extraño que dos, tres años después de haberse publicado estas líneas, se acordara todavía Azorín del apellido de Guillermo de Torre, silenciando deliberadamente su libro de poemas Hélices y, lo que es más de lamentar, el interesante libro Literaturas europeas de vanguardia. Pero en realidad es bastante improbable que llegase siquiera a las manos de Azorín un sólo número de la revista Tableros. Por lo que se refiere a Hélices, quizá pensaba Azorín --si es que efectivamente llegó a leer ese extraño poemario-- lo mismo que el excelente crítico y compañero suyo de ABC, Ju-

lio Casares (2).

Mucho más fácil es que hubiera conocido el escritor otro ensayo de Guillermo de Torre, titulado "El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos", aparecido en los números 4 y 5 de la revista bonaerense Proa, correspondientes a los meses de noviembre y diciembre de 1924 (3). Porque si en el primero de ellos se alude sólo de pasada a Azorín, bien que para negar en la juventud actual la simpatía que los jóvenes de principios de siglo tenían por Clarín, en cambio, en la segunda parte del artículo, dedica de Torre a nuestro escritor dos páginas de apretada letra.

Empieza justificando de Torre "la campaña rumorosa que, lícita y motivadamente, se ha levantado en una zona de nuestra juventud" contra Azorín. La causa de esa campaña (que no llegó a tanto, en realidad) está en su ingreso en la Real Academia, en los artículos elogiosos en ABC para una serie de poetas y novelistas mediocres, en tanto olvida a los mejores o más prometedores de entre los jóvenes y, sobre todo, a su "política de anexiones promiscuas desde la Presidencia del PEN Club". Los artículos de José Bergamín, Mariano Benllure y Tuero, además del propio Guillermo de Torre, y un libro de César González-Ruano, son el testimonio del desvío y recelo que muchos jóvenes sienten hoy (1924) por Azorín.

En realidad, continúa Guillermo de Torre, si la juventud ha decidido distanciarse de Azorín es porque su figura como escritor ha sido y es, todavía, la más interesante y atractiva para los jóvenes, que no entienden cómo ahora, "en su última evolución, se nos presenta alicaído y senecto, lleno de contradicciones y de puntos débiles muy vulnerables..." Y, sin embargo, reconoce de Torre, "en la generación anterior a la nuestra hay pocas personalidades tan sugerentes como la suya. Está pleno, por otra parte, de atracción y simpatía en aquellas de sus virtudes próximas a nuestros gustos modernos --¡hallazgo admirable de su estilo conciso, cortado, epigráfico y desarticulador, que a-

cabó con el clausulón interminable y la grandilocuencia oratoria!".

Lo que sucede en realidad, a juicio de Guillermo de Torre, es que no se quiere advertir la dualidad inherente a la obra y la persona del escritor. Porque a un lado está el Azorín de los primeros libros inolvidables: La voluntad, Las confesiones de un pequeño filósofo, etc., definido certeramente por Ortega y Gasset como el artista de los "primores de lo vulgar", el Azorín "sagaz y fervoroso vivificador de los yertos clásicos, que sólo con unas líneas sintéticas y preciosas acierta a darnos la clave de Garcilaso, de Góngora o de Cervantes", pero, frente a él, tenemos a ese otro Azorín "cómplice del chirrón de los políticos, apologista de los peores contemporáneos, Barnum de los abastecedores novelescos, defensor del arte gregario".

Lo peor de todo, sin embargo, es que Azorín, seguramente para refutar las objeciones de algún escritor joven que le ha reprochado su excesiva dependencia de los clásicos, se ha propuesto ahora leer y comentar los libros más recientes (no los mejores, ni mucho menos) publicados, con lo que ha demostrado su despiste y acelerada senectud, repartiendo elogios a unos autores sin ningún interés ni trascendencia, "ínfimos abastecedores novelescos de la actualidad", que su actual miopía crítica ni siquiera le permite compensar con un solo trabajo acerca de un valor real y positivo. Estos y otros "méritos" parecidos, concluye Guillermo de Torre, son los que han llevado a la Academia a Azorín.

No hemos encontrado ninguna otra referencia de Guillermo de Torre a Azorín, anterior a 1927. Sin embargo nos consta, por lo que ha afirmado otras veces el joven crítico, que existieron varios comentarios, muy desfavorables en general, a la obra próxima del escritor, muy especialmente su teatro (¿Sería Guillermo de Torre el crítico que se firma ARISTO en el artículo "¿Qué es el superrealismo?", publicado en el número 9, del 1 de mayo de 1927, de La Gaceta Literaria?).

A mediados de 1927, Guillermo de Torre, en un trabajo en el que comenta rápidamente los últimos veinte años de la literatura española, hace un breve pero negativo juicio de la producción azoriniana en torno a la fecha:

"Azorín, que en 1907 y sus aledaños, recorría *La ruta del Quijote*, redescubriendo *Castilla* y vivificando los clásicos castellanos, hoy, después de malogradas exploraciones novelescas, con *Don Juan* y *Doña Inés*, se cree llamado --tardíamente-- a la escena, intentando por vías erróneas la renovación del teatro y reviviendo con *Old Spain* y *Brandy*, mucho *brandy* las horas borrascosas de los tiempos de *Charivari...*" (4).

Muy poco antes, en el mes de marzo de 1927, en una encuesta de Luis Calvo para ABC, "El surrealismo en el teatro" (promovida, al parecer, por el propio Azorín con ocasión del proceloso estreno de Brandy, mucho brandy, encuesta a la que contestaron personalidades tan diferentes como Azorín, Benavente, Pérez de Ayala, Muñoz Seca y Guillermo de Torre), destacaban sobre todas las demás las opiniones del autor de Hélices. Porque si los otros encuestados contribuyeron con sus respuestas a confundir aún más a los lectores (Muñoz Seca, por ejemplo, considera haber escrito cuatro obras surrealistas, mientras que Benavente, quien dice conocer el surrealismo, niega que sea surrealista ninguna de las piezas estrenadas hasta el momento en España), Guillermo de Torre, en la respuesta más extensa y seria de todas, afirma categóricamente que existe una lírica y una estética del surrealismo francés, pero no un teatro adscrito a tal escuela. Es verdad que una obra de Apollinaire, Les mame-lles de Tiresias, lleva la denominación de "drama surrealista", y existen otros intentos de un teatro surreal, como enumera con erudición. Pero hablar de un "teatro surrealista" es algo que le parece tan excesivo como prematuro. El surrealismo, dice, es un movimiento esencialmente poético, que tiene su origen en *Dadá* y en los manifiestos de André Breton y Louis Aragon. En concreto, cita luego de Torre dos breves y muy

conocidos fragmentos teóricos del Surrealismo que, si algo evidencian, es justamente la enorme distancia que separa a Azorín, por su educación y sensibilidad, de los intentos surrealistas ortodoxos. Y concluye de Torre:

"Estas doctrinas no tienen nada que ver con la obra que Azorín nos ha dado hace días. Su confusión puede engendrar peligrosas confusiones. Y por eso creo que es un deber mío y de otros jóvenes —aunque admiremos al Azorín de los libros— reaccionar, más que contra el dramaturgo, contra los dañinos equívocos que propaga. El público, el grueso público teatral, puede creer que *Brandy, mucho brandy*, es obra fallida y ha sido rechazada por nueva, por contener elementos nuevos y distintos a los tradicionales, y no, no es eso. Si *Brandy, mucho brandy*, aportase alguna novedad efectiva y estuviese realizada perfectamente, con arreglo a un nuevo concepto teatral, podría o no podría haber gustado a la totalidad del público —esto es secundario, y sintoma más elocuente de su valor sería lo segundo—, pero siempre una minoría, una parte del público y de la crítica —y, asimismo, de los literatos jóvenes— se hubiesen puesto a su lado para sostener y ensalzar su obra".

Algo que, evidentemente, no quisieron o no creyeron conveniente hacer en ese momento los más importantes escritores jóvenes. Sin embargo, en la primera página del número 4 (15 de febrero de 1927) de La Gaceta Literaria, revista de la que era director Guillermo de Torre junto con Ernesto Giménez Caballero, tuvo espacio Azorín para hablar con total libertad de su "Concepto del teatro". También es verdad que en el número 7 de la revista (1 de abril de 1927), aparecido justo un día después de haberse publicado en ABC la interesante encuesta de Luis Calvo sobre "El superrealismo en el teatro", firmaba Juan Chabás, uno de los mejores críticos de vanguardia, un comentario muy desfavorable de los intentos azorinianos de renovación teatral. Comentario expresivo ya desde su mismo título: "Azorín a tientas".

Ya sabemos que, para la mayor parte de la juventud, el teatro superrealista de Azorín era un experimento en el fondo fallido. Pero es que con ese teatro, además de confundir las cosas, estaba comprometiendo grave aunque valientemente el escritor su buen nombre y consideración literaria, sin haber logrado siquiera un éxito mediano

de público. Así, el banquete de Pombo en su honor, que organizó Ramón Gómez de la Serna, fue pensado sobre todo —lo asegura Gerardo Diego— como un acto de desagravio a Azorín por sus fracasos en la escena. Y con esto (siempre según Gerardo Diego) no podían estar de acuerdo la mayor parte de los escritores jóvenes, y ésa fue la razón de haber asistido al homenaje sólo unos pocos incondicionales. No querían ser cómplices los poetas del 27 del Azorín que entonaba las excelencias de Muñoz Seca.

Pero si el autor teatral no gustó poco ni mucho, cosa muy distinta fue lo que sucedió sólo dos años después, cuando quiso llevar Azorín sus inquietudes renovadoras a un género para el que, desde luego, estaba mucho mejor dotado: la novela. Y ocurrió entonces que fue preciso reconocer el acierto y aun la genialidad del escritor. En el número 23 de la revista Síntesis de Buenos Aires, correspondiente a la segunda mitad de 1929, dedica Guillermo de Torre una muy elogiosa reseña a la novela Félix Vargas, primera de las publicadas por Azorín, en la editorial Biblioteca Nueva, bajo el significativo epígrafe de "Nuevas obras":

"Y a fe que han de serlo, en la mejor y total acepción de este calificativo --nuevas: distintas, inaugurales, disímiles de sus precedentes-- si nos atenemos ya a este originalísimo y sugerente *Félix Vargas* que hoy nos brinda. Los deseos de renovación, los intentos de cambiar de piel que, desde hace algún tiempo, atenaceaban al ex pequeño filósofo y que tuvieron su primera muestra en el teatro (...) ahora vienen, al fin, a encontrar su cauce más adecuado en esta etopeya. En efecto, aquí Azorín pisa un terreno más firme que el teatral. Si sus intentos escénicos superrealistas --con el sentido peculiar que él confería a este rótulo, muy distinto por cierto del que le asignaron los Breton, los Aragon, en un área exclusivamente lírica-- no fueron muy logrados, en cambio este libro se clava derechamente en el blanco del acierto".

La última novela de Azorín es una prueba, continúa de Torre, de que el escritor sigue teniendo un espíritu juvenil y valiente, pues no se ha querido inmovilizar en una obra admirable ya cristalizada, sino que sigue alerta para ampliarla con hallazgos y matices nuevos, aunque sin dejar de ser el Azorín de siempre, enriquecido ahora con

una porción de elementos inéditos. El libro es altamente original. Azorín no se ha propuesto en realidad escribir una novela, sino sugerir más bien el estado mental, las preocupaciones, estímulos y sugerencias de un escritor, en el momento previo a la creación. "Estructura singularísima y cautivadora" la de este libro, "registro de agudísimas sensaciones literarias". Azorín logra plenamente lo que se propone en el prefacio de la novela, influida sin duda por muchos recursos cinemáticos, que enriquecen el estilo de Azorín, predominantemente visual, con elementos casi táctiles. Porque de este modo, matiza Guillermo de Torre, lo abstracto se hace concreto, lográndose además la ambivalencia de las imágenes, para hacer visible la dualidad de una situación psicológica. Por todo ello, concluye el joven crítico, "yo, que últimamente había manifestado mi discrepancia con los resultados de los experimentos teatrales emprendidos por Azorín, hoy prosterno mi admiración ante un libro como *Félix Vargas*, tan nuevo de estructura, maravillosamente introspectivo y que abre muy frondosas perspectivas novelescas".

Esta opinión de Guillermo de Torre fue, a partir de entonces, la más generalizada entre los escritores jóvenes. Sobre todo hacia los años 1928, 1929 y 1930, justamente cuando logra Azorín la culminación de su etapa superrealista y prodiga los mayores elogios a poetas como Jorge Guillén, Pedro Salinas y Rafael Alberti, o prosistas de la talla de Benjamín Jarnés, Antonio Espina y José Bergamín, produciéndose --entonces sí--, entre aquéllos y él, una feliz coincidencia de gustos, inquietudes e intenciones (conviene quizá advertir que tanto políticas como literarias).

Pero en 1933, año en que volvemos a encontrar un comentario de Guillermo de Torre dedicado a Azorín, habían ocurrido ya muchas cosas. La más importante, sin duda, la proclamación de la República en España, a la que suceden enseguida una serie de graves problemas económicos, políticos y de orden público que acabarán suponiendo la revisión del esteticismo vanguardista en favor de una literatura mucho más com-

prometida o "de avanzada". Azorín, por su parte, se dedicará de nuevo con intensidad al periodismo político y, coincidiendo con el agravamiento de una antigua dolencia, abandona casi por completo la literatura de creación. Ha llegado para él la hora de las biografías y de los estudios críticos. Así, a las magníficas aproximaciones biográficas de Ramón Gómez de la Serna (ésta sobre todo) y de Werner Mulertt (1930), siguen las de José Alfonso (1931), Luis Villaronga (1931) y Pedro Romero Mendoza (1933).

En un recorte sin lugar ni fecha (localizado en la Casa-Museo Azorín en Monóvar), pero seguramente del diario republicano Luz, titulado "Crítica de otro tiempo", comenta con justa indignación Guillermo de Torre el reciente estudio del escritor, realizado por Romero Mendoza. En realidad, se entiende bien el disgusto de Guillermo de Torre, porque a un crítico joven, aunque serio y erudito, entusiasta además de las literaturas de vanguardia, tenía que enfadar el libro de Romero Mendoza, ejemplo de crítica gramatical, académica y poco comprensiva. En cambio, Guillermo de Torre, que menciona (y parece conocer perfectamente) la mayor parte de los estudios dedicados a Azorín, considera el mejor modelo de crítica azoriniana el de Ortega y Gasset, en su artículo, recogido en El Espectador, "Azorín o los primores de lo vulgar". Por lo que se refiere a este estudio del Sr. Romero Mendoza, a quien califica poco menos que de indocumentado --"literato extremeño cuyos antecedentes ignoramos"--, no aporta absolutamente nada a los esfuerzos memorables de aquellos otros críticos que sí acertaron a descubrir "los resortes esenciales de una psicología tan compleja, empero su aparente sencillez, tan continua, por encima de las discontinuidades exteriores, como la de Azorín".

Romero Mendoza, advierte Guillermo de Torre, no está capacitado en absoluto para la delicada tarea que se ha propuesto, desde el momento en que su crítica es obsoleta como un manual escolar, completamente anacrónica. "Sistema de otra época,

supervivencia de la crítica cominera, gramatical y preceptista de fines del siglo XIX".

"Pero abordar --razona de Torre-- una obra como la de nuestro Azorín, compuesta en sus tres cuartas partes de poesía, de sensibilidad, de gracia evocadora, siendo insensible a tales virtudes, es perder el tiempo: es haberse equivocado lamentablemente en la elección del sujeto crítico".

¡Curioso destino el de algunos escritores y, sobre todo, el de sus críticos! Porque, si en 1921 un jovencísimo Guillermo de Torre pedía nada menos que la guillotina para Azorín, ahora, en 1929 y en 1933, admira comprobar cómo lo considera y elogia casi como el más moderno, genial e importante autor español contemporáneo.

Tras la guerra civil española, Guillermo de Torre, con residencia ya en Buenos Aires, no descuidará sin embargo su atención a la literatura española y, en concreto, a la vida y obra de Azorín. Es el tiempo del recuerdo y la nostalgia, de las revisiones. José Martínez Ruiz, como su entrañable amigo y compañero de generación, Pío Baroja, escribe y publica sus memorias, iniciadas con los libros Valencia y Madrid (ambos de 1941), seguidos muy pronto por París (1945) y Memorias inmemoriales (1946). La publicación de esta serie memorativa, que interesó vivamente, como es lógico, a Guillermo de Torre, preocupado por el estudio del grupo noventayochista en sus orígenes (5) --preocupación de la que es buena muestra su erudito trabajo "La generación española de 1898 en las revistas de su tiempo" (1941)--, le llevará a trazar ahora un agudo juicio crítico: "Los del 98 escriben sus memorias. Azorín" (1948). Estudio que pasará, bastante ampliado, a su libro Del 98 al barroco (1969). Éste es, sin duda, el trabajo más serio y extenso que ha dedicado a Azorín. En los que publicó posteriormente, se amplía y matiza desde luego algún aspecto, pero sin aportar ya, en lo esencial, nada importante. Sin embargo, en algunos de sus viajes a España, en los años cincuenta y sesenta,

tuvo el gusto de visitar en su casa al escritor, lo que recordará, con emoción y gratitud, en sus últimos trabajos sobre Azorín.

Como dato curioso, conviene recordar que de Torre tuvo el privilegio, muy raro, ciertamente, de prologar un libro de Azorín, en vida todavía del escritor: Ultramarinos (1966). (Con motivo de su muerte, le dedicó también una serie emocionada de artículos, recuerdo de aquellas apacibles "visitas" y "conversaciones" con Azorín.)

Para Guillermo de Torre, son Pío Baroja y Azorín, sin discusión, "los dos máximos noventaiochistas". Sin embargo, no existe "ninguna afinidad entre ambos". Si hay algo que llama la atención es, precisamente, "la radical oposición de espíritus, de tendencias y de técnicas existente entre Baroja y Azorín". Y no se trata sólo de un problema de estilo. Es algo mucho más profundo e importante:

"Pasar de Baroja a Azorín es mudar de continente espiritual. Cambia el paisaje, la temperatura, el color de las cosas, el temple de los seres. Viajamos de la tormenta a la calma. Lo áspero o adusto se torna suave y placentero. La visión sombría del existir humano se hace plácida, melancólica [...]. Mientras que el primero redacta con una completa despreocupación formal, el segundo es el arquetipo del escritor autovigilado. Baroja, visto no ya desde un hipotético jardín de Akademos, sino desde cualquier lugar donde predomine cierto sentido del arte y de la educación literaria, parecerá siempre un rústico, un bárbaro. Azorín, contemplado desde la atalaya donde se divisa el curso de la literatura y del idioma, en perspectiva histórica, se nos aparecerá siempre como un tradicional, pero personalísimo, humilde, a la vez que heroico, obrero en ese proceso de siglos".

Esa impresión es lo que ha notado (confirmado, más bien) Guillermo de Torre tras leer y comparar los recientes libros de memorias de Azorín y de Pío Baroja. Pero si Baroja ha repetido lo que ya sabíamos de su vida a través de sus novelas, el caso de Azorín no está igual de claro, ni mucho menos. Contra lo que pudiera parecer, tratándose nuestro escritor de alguien que ha hablado tanto de sí mismo, con obsesiva fijación, a lo largo de su obra --una obra, por lo demás, bastante autobiográfica (en apariencia)--, sospecha Guillermo de Torre que, en realidad, Azorín se evade más bien "de

todo lo concreto e intransferiblemente autobiográfico inventando un yo ficticio, a partir del momento en que abandona su nombre propio", siendo precisamente entonces, por rara paradoja, "cuando a la par se encuentra a sí mismo: al forjar un personaje que se llama Azorín".

Repasa de Torre la biografía del escritor (que conoce bastante bien) desde sus inicios literarios en Valencia, cuando era Martínez Ruiz un pre-Azorín, advierte, "algo liviano, con rasgos de genio satírico y lenguaraz, influído por lo fácil de Clarín, por lo llamativo de Bonafoux y de Fray Candil", hasta La voluntad, novela con la que "muere un débil escritor del siglo XIX y nace arrolladoramente un poderoso escritor del siglo XX". Con aquel Azorín perfecto ya, el Azorín verdadero de Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo y Los pueblos, ha logrado ahora enlazar Azorín, cuarenta años después, con esta serie de libros de memorias. Pero lo curioso es el singular concepto que de lo autobiográfico tiene el escritor, pues Azorín no ha trazado un libro de recuerdos al uso, sino que lo ha ajustado a su ya clásica interpretación abstracta de la realidad. Una interpretación mucho más sutil, profunda y psicológica, en el fondo, que procede siempre por selección y eliminación, y que, a pesar de su aparente sencillez, es tan original y moderna que sólo ha podido ser practicada por Azorín.

Azorín no ha querido escribir una autobiografía lineal, lenta y prolija, sino que ha reunido una serie de momentos quizá no importantes (en apariencia, al menos), pero trascendentes y significativos para él, imágenes luminosas en el libro sin páginas de su vida, pero todo de un modo nuevo y muy original, contrastando la expresión ceñida, casi aforística de su estilo, observa Guillermo de Torre, con una técnica de composición discontinua. Esto es lo único que Azorín podía y debía hacer como puro escritor, pues para su biografía histórica y puntual ya cuenta Martínez Ruiz con un atento bibliógrafo y documentalista, Ángel Cruz Rueda.

Valencia y Madrid son dos libros magníficos. Si en el primero encontramos, en cierto modo, la continuación de Las confesiones de un pequeño filósofo, además de algún interesante capítulo sobre técnica literaria, el segundo, de mayor interés autobiográfico y literario (siempre, no lo olvidemos, según Guillermo de Torre), deslumbra como el más bello de la serie memorial. No nos podemos detener a analizar todas las observaciones del crítico con ocasión de estos libros azorinianos. Bástenos decir que en todos ellos encuentra de Torre un motivo de admiración, además de muchos datos interesantes sobre una época, la de principios de siglo, que tanto le ha interesado en sus investigaciones histórico-literarias.

Para él tienen, sin embargo, estos libros un valor añadido, y es que dicen mucho de la psicología de Azorín: de sus antipatías y afinidades, de sus virtudes y limitaciones. Por ejemplo en París, el libro menos importante de la serie, se evidencia con tristeza para de Torre que, ante ese capital episodio contemporáneo que fue la guerra civil española:

"Ese escritor [Azorín] vocado a lo intrascendente, permanece mudo. Tremenda abstracción de las circunstancias, rayana en insensibilidad, frente a la hipersensibilidad que aplica a mil nonadas. No le pediríamos una definición, ningún parcialismo, pero sí, al menos algún reflejo de la enorme conmoción que entonces sacudía las fibras más íntimas de los españoles y no españoles. Además, pretendiendo ser íntima, su visión de París no rebasa lo cortical. Describe un París estático, no ya inactual o retrospectivo, sino quieto, intemporal, como estilizado en el recuerdo [...]. Azorín no entra en comunicación humana directa, no habla con nadie. Como siempre, más acusadamente ahora, su extraordinaria clarividencia para las cosas contrasta con su obnubilación ante los seres".

Hoy, en cambio, a pesar de las apariencias (algo de lo que fue responsable el propio escritor, tales fueron su pudor y discreción) sabemos que la actitud de Azorín en París, como la de otros intelectuales y escritores, durante la guerra civil española, no fue de pasividad, precisamente. Pero entonces nada de ello había trascendido, y Azorín, con un pudor elemental (que le honra), nunca quiso decir una sola palabra sobre

tan delicadas cuestiones, y menos en un libro. Además, la censura le hubiese impedido, seguramente, publicar nada acerca de tales asuntos.

Otras interesantes cuestiones azorinianas trata de Torre en este trabajo, cuestiones en las que demuestra, por lo general, un perfecto conocimiento de la vida y la obra de Azorín. Menciona a sus principales biógrafos, y no vacila en situar a Azorín a la mayor altura como escritor, dada la belleza de su estilo, su amor a los clásicos y la profundidad de sus preocupaciones filosóficas, calificándolo nada menos que de prodigioso e irrepetible artista. (Curiosamente, apenas hay un recuerdo sin embargo para el Azorín que más nos interesa ahora, el "superrealista" autor de Félix Vargas, Blanco en azul y Brandy, mucho brandy.)

Muchas de las ideas e intuiciones expuestas por Guillermo de Torre en este ensayo, el más extenso e importante de cuantos ha escrito sobre Martínez Ruiz, va a repetirlos luego, aunque con matices, en los últimos artículos que dedicó a Azorín, publicados, por cierto, muy poco antes o inmediatamente después de la muerte del escritor. Como se comprenderá, el tono de esos trabajos sólo podía ser favorable en general y muy emocionado --sobre todo si tenemos en cuenta que uno de ellos fue escrito expresamente como prólogo para uno de los últimos libros de Azorín, en vida aún del escritor.

En "Visitas a Azorín" (febrero de 1966) (6), trabajo al que vamos ahora a referirnos muy rápidamente, da testimonio Guillermo de Torre de las diferentes ocasiones que ha tenido él de conversar con el escritor. Lo que más sorprende a de Torre es cómo se ha podido formar la leyenda de un Azorín reticente y monosilábico, porque él ve que a Azorín le encanta hablar. Lo que sucede es que Azorín habla solamente con pasión de una cosa: la literatura, los libros. Si por algo admira Azorín es, a la altura de los

noventa y tres años, por su "infatigable curiosidad intelectual". Curiosidad que le tiene "siempre presto a la charla amistosa".

Cuenta luego Guillermo de Torre las cosas que hablaron en estas visitas, con la ya clásica estampa de Azorín en su mesa camilla y un libro siempre entre las manos. Un asunto importante de aquellas conversaciones fue el tema del escritor "trasplantado" (como prefiere decir Azorín, con cierto eufemismo), que no "desarraigado". Distinción sutil y optimista sin duda, que interesó mucho a Guillermo de Torre, residente en la Argentina desde antes de la guerra española. También trataron de cómo es necesario al escritor conocer en profundidad, al menos, otra lengua, es decir, otra literatura, para tener una perspectiva adecuada de la suya propia. Y, por supuesto, hablaron también Azorín y Guillermo de Torre de los clásicos españoles: El Lazarillo de Tormes, La Celestina... y del pre-Azorín anarquista, que empezaba entonces a ser estudiado y del que Martínez Ruiz, contra lo que se pudiera pensar, no renegaba en absoluto, pues lo veía como el inicio lejano, aunque superado ya, de un largo proceso de perfección. No rechaza, por supuesto, de Torre los libros que le regala Azorín. Son nuevas ediciones de títulos que él conoce hace ya muchos años, pero emocionantes siempre, y que le dedica ahora, con generosidad, "un puro escritor, personal, inconfundible como pocos; es decir, idéntico, siempre fiel, a sí mismo...".

En "Azorín, esencial" (1967) y "Evocación de Azorín" (1968), artículos publicados por Guillermo de Torre en dos homenajes a la memoria de Azorín, desaparecido ya el escritor, no encontramos apenas nada nuevo. Se tratan en realidad estos artículos de una refundición de algunos trabajos anteriores. Sólo aquí y allá aparece algún que otro matiz o precisión. Así, por ejemplo, cuando escribe (en "Azorín, esencial") que "Sus aciertos en este plano [el literario] hicieron siempre perdonar y aún olvidar sus desaciertos cuantas veces salió de sus lindes. Por otra parte, cuando en una época de su

vida abordó la escena, empeñóse en un teatro sin movimiento teatral, desleído trasunto de sus libros, pero sin los valores sustantivos de éstos, y hubo de encontrar ruidosos rechazos. Mas de todos estos quebrantos, el puro escritor Azorín acertó siempre a resurgir".

Los adjetivos que ha aplicado desde hace tiempo Guillermo de Torre a Azorín, se repiten y juntan ahora, si cabe, con mayor emotividad: "Prodigioso", "maravilloso", "puro", "lúcido" y "admirable" escritor --le llama. Y su prosa, la califica nada menos que de "hechizante", "innovadora", "revolucionaria" y "trascendental". Para de Torre, en fin, Martínez Ruiz ha sido un genial artista de la palabra, un maestro de la emoción y de la sensibilidad, "parejo, si no precursor, de Marcel Proust".

NOTAS

(1) En Tableros, 1, 15 de noviembre de 1921. Tomo la cita del libro de Andrés SORIA OLMEDO: Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930), Madrid, Istmo, 1988, pág. 120. Anota, por cierto, Soria Olmedo: "Este es quizá el ataque más atrevido [a un escritor del 98] que hemos podido detectar en todas las revistas examinadas, aunque no debemos olvidar que no son sólo los ultraístas enfebrecidos por Dadá quienes censuran la actividad política de Azorín en un partido conservador".

(2) La reseña, ciertamente sarcástica, puede verla el lector curioso en Julio CA-SARES: Crítica efímera. Índice de lecturas, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, Col. Austral, nº 1317, págs. 46-51. En el caso de haber leído Azorín los poemas de Guillermo de Torre y, además, haberle gustado --cosas las dos que nos permitimos dudar-- el artículo de Casares hubiera sido bastante para disuadirle por completo de dar una opinión favorable.

(3) Copiemos ya, antes de seguir adelante, la lista completa de los artículos, libros y prólogos en que se ha referido a Azorín, Guillermo de TORRE: "El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos", Proa (Buenos Aires), nº 4, noviembre de 1924, págs. 38-47, y nº 5, diciembre de 1924, págs. 28-44; "El surrealismo en el teatro" [entrevista con Luis Calvo], ABC, 31 de marzo de 1927; "Veinte años de literatura española (Apuntes parciales de un panorama)", Nosotros (Buenos Aires), Tomo 57, nº 219-220 (1927), págs. 315-322; "Félix Vargas", Síntesis (Buenos Aires), Tomo VIII, nº 23, 1929, págs. 223-224; "Crítica de otro tiempo" (recorte sin lugar ni fecha; ¿Luz? 1933); "La generación española de 1898 en las revistas de su tiempo", Nosotros, octubre de 1941, págs. 3-38 (pasa a "Azorín", en Del 98 al barroco, Madrid, Gredos, 1969, págs. 119-140); "Los del 98 escriben sus memorias. Azorín", La Nación, 4 de enero de 1948 (en Del 98 al barroco); "Afirmación y negación de la novela española", Ficción (Buenos Aires), 2, 1956 (pasa a La difícil universalidad española, Madrid, Gredos, 1965, págs. 140 y ss.); "Intermedio. Cuadro retrospectivo. Clarín y Azorín", Nuevas direcciones de la crítica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 21-23; "Visitas a Azorín". Prólogo a AZORÍN: Ultramarinos, Barcelona-Buenos Aires, Edhasa, 1966; "Azorín, esencial", Ínsula, mayo de 1967, págs. 1 y 12; "Conversaciones con Azorín", en Al pie de las letras, Buenos Aires, Losada, 1967, págs. 240-244 y "Evocación de Azorín", Cuadernos Hispanoamericanos, 76 (1968), págs. 5-8.

(4) Guillermo de TORRE: "Veinte años de literatura española (Apuntes parciales de un panorama)", Nosotros (Buenos Aires), Tomo 57, nº 219-220, julio de 1927, págs. 315-322. (La alusión a Azorín viene en la página 320.)

(5) Interés que le ha llevado incluso a cartearse con Azorín, en relación con el personaje de Max Estrella en Luces de bohemia. (En el libro La difícil universalidad española, Madrid, Gredos, 1965, págs. 140 y ss., reproduce de Torre una importante carta de Azorín sobre ese asunto.)

La única (y minúscula) referencia que hemos encontrado de Azorín a Guillermo de Torre, dice: "En un estudio --magistral-- de Guillermo de Torre sobre Gracián no se nombra a La Rochefoucauld, predilecto de Nietzsche" (AZORÍN: "Ideales de vida", en Posdata, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, pág. 40).

(6) A pesar del diferente título, este prólogo es exactamente igual que el último capítulo "Conversaciones con Azorín", del libro de Guillermo de TORRE: Al pie de las letras, Buenos Aires, Losada, 1967, págs. 240-244.

V. 3. Azorín y el vanguardismo social

V. 3. 1. Evolución del pensamiento político de Azorín (1923-1936)

Es tan necesario como conveniente, antes de pasar a hacer referencia al interés y la atención (sólo relativos) de Azorín por los narradores del vanguardismo social, es decir, de aquel movimiento político-literario bautizado como el "Nuevo Romanticismo" por su teorizador y, a la vez, más destacado de sus miembros integrantes, el novelista José Díaz Fernández (1), trazar un rápido y sencillo esquema, lo más completo posible sin embargo, de la evolución del pensamiento político de Azorín en estos años: los que van desde la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930) y la "dictablanda" de Berenguer (1930), pasando por la 2ª República (1931-1936), hasta el inicio de la guerra civil española (1936).

En realidad, hay ya numerosos y muy oportunos trabajos sobre el pensamiento político de Azorín, un escritor --nadie lo puede ignorar--, como miembro de la famosa Generación del 98, cuya obra está atravesada por una intensa y sincera preocupación política. Más explícita, quizá, unas veces que otras, pero innegable. De hecho, cualquier aproximación a la vida y la obra de Azorín deberá tener muy en cuenta la evolución ideológica --en el fondo psicológica-- del escritor, pues esto es algo que explica y disculpa, incluso, muchas veces los elogios (a veces excesivos), las reticencias y, sobre todo, los silencios --también las aparentes contradicciones-- de Azorín a la hora de enjuiciar la obra de un poeta, un novelista o un autor dramático.

Durante mucho tiempo, los estudiosos de la vida y la obra de Azorín se han encontrado con grandes dificultades a la hora de reconstruir la evolución de las ideas políticas y sociales de nuestro escritor. Así, muchos han insistido (desde luego con razón) en hacer caer casi toda la culpa y responsabilidad de la imagen borrosa, truncada del

pensamiento político de Azorín en las circunstancias españolas del segundo tercio de nuestro siglo. No ha sido ése, sin embargo, el único motivo. En buena medida el propio Azorín, secundado por su discípulo Ángel Cruz Rueda, y después por el más entusiasta (también más arbitrario) recopilador de sus artículos, José García Mercadal, fueron quienes han preferido dar a los lectores, y en vida aún del escritor, una imagen clásica y serena, casi puramente literaria, pero demasiado tópica y uniforme, de Azorín, quien ha quedado convertido en la imagen del perfecto caballero conservador --recuérdese, por ejemplo, en este sentido, que su "etopeya" vanguardista Félix Vargas ha cambiado de título al pasar a las Obras Completas. Fue, al parecer, Ángel Cruz Rueda quien sugirió el cambio de título a El caballero inactual (2).

Había, qué duda cabe, en todo ello una secreta intención: la de borrar o disimular al menos, en la medida de lo posible, los pasados "errores" políticos del escritor. Pero no sólo en sus ya lejanos inicios anarquistas, que se disculpaban como más o menos graves (e incluso divertidos) "pecados de juventud", sino también, y es lo que más nos interesa ahora destacar, cuando su insospechada segunda "conversión" al republicanismo, a finales de la década de los 20, llegando a simpatizar incluso, durante el primer bienio republicano, con el Partido Socialista, después con el liberalismo conservador de Lerroux, y por fin, antes de las elecciones de 1936, no exactamente con el Frente Popular, pero sí con la figura digna y señera de Manuel Azaña. (El resto es historia conocida.)

Fue sin duda en 1947, al aparecer en la editorial Aguilar de Madrid, al cuidado de Ángel Cruz Rueda, el primer tomo de las nuevas y, por el momento, definitivas Obras Completas de Azorín (1947-1954), cuando se produjo una pequeña conmoción en las entonces no muy numerosas aunque entusiastas filas del azorinismo nacional e internacional. En ese primer tomo había creído conveniente Azorín recoger todos sus pri-

meros libros y folletos inencontrables, los firmados por un jovencísimo J. Martínez Ruiz, propagandista sincero, en la última década del siglo XIX, de la Idea Libre, es decir, del anarquismo, con toda la seriedad "científica" de un traductor de Hamon y de Kropotkin. No hace falta advertir que tales folletos sólo pudieron publicarse precedidos de una "Declaración Jurada" o nota de disculpa del propio Azorín, quien afirmaba recogerlos sólo como una curiosidad, dado el discreto interés para los estudiosos de su obra, cincuenta años después de su publicación.

Sin embargo, a partir de entonces empezaron a descubrir algunos jóvenes historiadores y filólogos un Azorín "distinto" (en rigor a J. Martínez Ruiz, antes de ser Azorín), cuyo estudio y resurrección, bajo la excusa perfecta de su interés literario, podía servir además como un sutil instrumento para subvertir las bases ideológicas del régimen del general Franco. Así, a principios de la década de los sesenta, investigadores tan serios y minuciosos como Rafael Pérez de la Dehesa y E. Inman Fox, por reducirnos sólo a dos nombres fundamentales, el de un estudioso español y un hispanista norteamericano, rescataron de los periódicos y revistas republicanos y de extrema izquierda, de finales del siglo XIX y principios del XX, cientos de artículos anarquistas de J. Martínez Ruiz. Pero no sólo de él. También de Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y del entonces socialista Miguel de Unamuno, demostrando, con mal disimulada complacencia, los inicios políticos, ciertamente poco o nada conservadores, de la llamada Generación del 98. (No se olvide que muchos intelectuales falangistas habían creído encontrar, en el espíritu crítico y nietzschano de la Generación, los fundamentos ideológicos de un pensamiento anti-liberal y nacionalista)

Es interesante advertir que, cuando Azorín seleccionó los títulos que habrían de figurar en la primera edición de sus Obras Completas para la editorial Caro-Raggio (24 volúmenes, publicados entre 1919-1922), dejó fuera todos los juveniles folletos de pro-

paganda anarquista, inaugurando la colección un libro de 1900, El alma castellana, con el que, no sin razón, consideraba había alcanzado casi ya el estilo perfecto y clásico de sí mismo. En realidad --seamos sinceros--, nadie puede poner los folletos, cuentos y artículos anarquistas de J. Martínez Ruiz, por lo que se refiere a profundidad filosófica, belleza literaria y cuidado del estilo, a la misma altura, no digamos por encima, de los títulos inolvidables del escritor, es decir, La Voluntad, Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo, Los Pueblos, España, Castilla, Al margen de los clásicos, Lecturas españolas, etc. y etc. Sin embargo, hay quien se ha atrevido a hacerlo, desde luego como una provocación (quizá justificada). Es el caso de José María Valverde, autor de uno de los mejores libros sobre Azorín, pero en el que confiesa su íntimo aburrimiento y desinterés por la obra de Azorín posterior a Los Pueblos (1905).

Tales actitudes extremistas e incomprensivas, tanto de un signo como de otro, han venido a confundir más que ayudar a los lectores y la crítica azoriniana, produciendo además, de acuerdo con las ideas políticas del estudioso y recopilador, una visión parcial, desde luego descompensada, del pensamiento y, al cabo, la obra literaria de Azorín. Así, nos encontramos hoy --por ejemplo-- con la paradoja de que sabemos muchas más cosas de un J. Martínez Ruiz, anarquista en crisis permanente en los años finales del siglo pasado, que de un Azorín sereno, nacionalista y conservador, pero escritor admirable, cuya imagen ha quedado sin embargo, tan ineficaz como hermética y distante, acartonada en los manuales de literatura.

Muy resumidamente, pues no hay tiempo ni espacio para más, y conviene que nos extendamos luego un poco en el Azorín de estos años --de 1923 a 1936--, se pueden establecer las siguientes etapas en la apasionante (por lo variada y contradictoria) evolución del pensamiento político y literario de Azorín. Señalaremos en nota los trabajos más importantes que se han dedicado a cada una de esas etapas. Advuértase, de

todos modos, que tales "etapas", lo mismo que las diversas "épocas literarias" de Azorín, son sólo una creación de los críticos, artificial generalización de carácter didáctico que resumiremos nosotros, ahora, aún más si cabe. (La realidad es algo mucho más sutil, complejo y lleno de matices, que no se dejan sin embargo reducir fácilmente a un esquema.) (3)

1º Inicios de J. Martínez Ruiz en el periodismo (1890-1894) (4).

2º J. Martínez Ruiz, anarquista (1895-1899) (5).

3º J. Martínez Ruiz, en busca de Azorín (1900-1904) (6).

4º Consagración y celebridad de Azorín, el pequeño filósofo (1905-1909) (7).

5º Azorín clásico. El nacionalismo conservador (1910-1924) (8).

6º Azorín vanguardista. El liberalismo instintivo (1925-1935) (9).

7º La guerra civil española y la postguerra. Exilio y Memorias (1936-1946) (10).

8º El último Azorín. Interiorización (1947-1967).

Esta clasificación, preparada ahora por nosotros con un esquematismo excesivamente simplificador, pero sólo después de haber leído con atención la obra de Azorín, puede ser útil sin embargo para relativizar esa imagen clásica e impecable, en realidad un tanto falsificada, de un Azorín nacionalista y conservador, lector admirable de los clásicos y prosista tan genial como refinado. Por fortuna, hoy sabemos ya que esa imagen es sólo una más, aunque quizá la más auténtica y profunda, de ese raro poliedro de cristal tallado que es el espíritu y la obra de José Martínez Ruiz. Poliedro cuyas pulidas facetas brillarán con más o menos matices y deslumbres, según sea la intensidad y pureza de la luz crítica con que se las ilumine.

Sin duda, es obligado realizar un análisis concreto y específico de cada una de

esas etapas en la evolución (desarrollo, diremos mejor, evitando el prejuicioso concepto positivista) del pensamiento político y estético de Azorín. Sin embargo, ya lo avisamos antes, se corre un peligro importante, y es que cada crítico elija para su estudio aquella etapa que le resulta en principio más próxima ideológicamente hablando, con lo que la obligada serenidad e imparcialidad del análisis puede quedar en entredicho. Es, pues, fundamental no perder en ningún momento la necesaria perspectiva, sino advertir que las supuestas contradicciones de Azorín responden en realidad a ese sentido profundamente escéptico y relativista que de la vida, de los hombres y de las cosas ha tenido siempre, en el fondo, José Martínez Ruiz.

Por desgracia, y a pesar de los notables esfuerzos de varias generaciones de azorinistas, carecemos hoy todavía de un trabajo imparcial y sereno, completo y detallado, sobre el pensamiento político de Azorín. Existen, sí, numerosos y muy apreciables asedios parciales (ya hemos señalado algunos de ellos en nota), pero (tal es, al menos, nuestra opinión) a lo largo de los años se ha querido, quizá con exceso, adaptar la imagen de Azorín a lo sancionado oficial o mayoritariamente en cada momento histórico (el presente actual del crítico), "limpiando", si se me permite la expresión, la complicada biografía política de J. Martínez Ruiz, dando incluso unos oportunos "retosques", es decir, incidiendo en los aspectos más favorables para el escritor y minimizando los que pudieran parecer más conflictivos o difícilmente explicables. Así, por ejemplo, no puede extrañar que durante los años 40 y 50, el Azorín preferido por la crítica, en España, haya sido, previsible y obligadamente, el Azorín más clásico y conservador. Por el contrario, a partir de los años 60 se exhumaron (y en vida aún de Azorín) los inicios radicales de J. Martínez Ruiz y de los demás miembros de la Generación del 98. Y ello con tanta intensidad y persuasión, que la moda del Azorín anarquista perdura hoy todavía. (En realidad, para muchos es una de las más atractivas e interesantes

imágenes azorinianas.)

Sin embargo, la crítica filológica, dados sus muy refinados procedimientos de análisis, no ha podido dejar de advertir que el joven Martínez Ruiz resulta muchas veces (quizá demasiadas) insatisfactorio como escritor y, lo que es peor, de un radicalismo inocuo de tan exaltado. Ha sido entonces cuando dos excelentes hispanistas, E. Inman Fox y el ya desaparecido Víctor Ouimette, centraron sus esfuerzos en iluminar el periodismo político de Azorín cuando su viraje en favor de la República, en los últimos años de la década de los veinte. Eso es algo que no se pudo hacer antes, en vida aún de Azorín, porque las circunstancias políticas españolas lo impedían específicamente. Además, lo desaconsejaba quizá el sentido común, pues (eran los años de la "transición") no parecía conveniente resucitar el recuerdo de las pasiones que llevaron a ese drama en tres tiempos que fueron la dictadura de Primo de Rivera, la 2ª República y la guerra civil de 1936-1939.

E. Inman Fox y Víctor Ouimette se dividieron entonces el trabajo. Así, mientras Ouimette se encargó de reunir y estudiar todos los artículos políticos de Azorín, publicados entre 1923 y 1936, Fox, por su parte, haría lo propio con los trabajos de Azorín en la inmediata postguerra. Su intención, tan seria y generosa como oportuna (y, desde luego, también oportunista), fue en el caso de Ouimette, frente a la idea de un Azorín antidemócrata, nacionalista y conservador (idea de la que habían abusado algunos exégetas españoles del escritor, próximos a la Falange), evidenciar lo que llama el "liberalismo instintivo" de Azorín. Inman Fox, por su parte, ha estudiado en los últimos años el "secuestro" y la manipulación que padeció Azorín en los años cuarenta, cuando abundaron en sus artículos los elogios a Francisco Franco, Ramón Serrano Súñer y José Antonio Primo de Rivera. Sin embargo, Fox absuelve a Azorín atribuyendo a la mayor parte de estos trabajos de circunstancias un sesgo irónico, una retórica false-

dad, que no pueden pasar inadvertidos a los lectores habituales del escritor. Con todo esto se vendría, pues, a reforzar la idea del inconformismo de Azorín, su talante liberal y progresista, que no habría que ubicar sólo entonces en una despistada pero sincera etapa formativa inicial, desde la que habría evolucionado, paralelamente al hallazgo de su estilo clásico (algo que el propio Azorín, siempre que le convino, procuró hacernos creer), a un sentido más serio, sereno, escéptico y, en definitiva, conservador de la existencia.

Azorín experimenta por lo tanto, entre 1923 y 1936, unos años cruciales en la historia de la España contemporánea, generoso o interesado, sincero o fingido, un sorprendente viraje y regreso (en parte, al menos) a sus ideas políticas y sociales de juventud. No se trata, claro está, de que Azorín vaya a hacer propaganda anarquista otra vez. En absoluto. Lo que sucede es que después del desastre de Annual (1921), con la muy delicada (al parecer afectaba al propio Alfonso XIII) "cuestión de las responsabilidades" en Marruecos (algo tan grave que, de hecho, produjo la crisis del sistema parlamentario y la inmediata dictadura de Primo de Rivera), Martínez Ruiz, que ya desde el mes de enero de 1923 había empezado a publicar los artículos que formarían luego su libro El chirrión de los políticos, cansado, desengañado de los viejos políticos, de su vulgaridad, ambición y marrullerías, empieza a advertir la insuficiencia y la debilidad del sistema monárquico, al menos en su forma actual, para resolver los numerosos problemas de la sociedad española. Problemas, por cierto, de todo tipo: económicos, sociales y culturales; de seguridad, organización del estado, política interior y política exterior. Unos problemas más complejos cada vez, sobre todo desde el final de la primera guerra mundial y ese hecho, tan fascinante como inquietador para Azorín, que es la Revolución Rusa.

Se produce el golpe de estado de Primo de Rivera, siendo suspendida la Cons-

titución de Cánovas --vigente durante más de cincuenta años--, y Azorín, admirador de los hombres enérgicos y eficaces, no puede dejar de reconocer los iniciales logros de la política del dictador: pacificación de Marruecos, estabilidad económica, honradez administrativa, política hidráulica y de carreteras, etc. y etc. Ve, en fin, en Primo de Rivera, si no muy sensible ni refinado, a alguien capaz de poner en práctica las ideas intervencionistas de Joaquín Costa. Sin embargo, y a pesar de que se le intenta atraer a las filas de la Unión Patriótica, ofreciéndole la dirección del diario primorriverista La Nación (la que no acepta); a pesar de que en 1924 es elegido académico, presidiendo la Real corporación su amigo y antiguo jefe político, Antonio Maura, Azorín no se compromete, ni mucho menos, con los monárquicos. Antes al contrario, molesto por el destierro de Unamuno (a quien, sin embargo, en la intimidad de su correspondencia reprocha la poca capacidad de dialogar y transigir), y ante la imposibilidad de hablar de política en los periódicos de España (habrá de hacerlo, pero con un tono más crítico cada vez, en La Prensa de Buenos Aires), empieza Azorín a escribir sobre todo de cuestiones literarias. Son, por lo tanto, estos años --de 1925 a 1930--, una época de las más apasionadas e interesantes de la vida de Martínez Ruiz, pues tiene ahora más tiempo que nunca para leer y escribir --también, desde luego, para revisar bastantes de sus ideas políticas y literarias, cuestionándose muchos antiguos prejuicios suyos.

Vemos, pues, con bastante claridad cómo la mayor dedicación de Azorín a las letras, en los años de la dictadura, se debe en el fondo quizá a razones no puramente literarias, sino coyunturales. En realidad, sospechamos que el creciente nerviosismo, la crispación incluso de Azorín, desde 1925 y, sobre todo, 1926 y 1927, cuando el fracaso (aparente, al menos) de su ilusionada "campana teatral", tiene su origen en la siempre delicada política española. También sabemos que el PEN Club español, del que Azorín era presidente y Ramón Gómez de la Serna, sumiller, asociación fundada a me-

diados de 1922, duró apenas dos años, dimitiendo nuestro escritor al ser vulnerados los estatutos de la asociación, que se pretendía puramente literaria, cuando algunos empezaron a aprovechar las comidas para hacer de ellas un acto político contra el Directorio. Por otro lado, parece evidente que las relaciones de Azorín con Ortega y Gasset se interrumpieron en estos años, no volviendo a ser cordiales otra vez hasta 1929, cuando Azorín, pero de un modo muy evidente ya, tanto en ABC como en La Prensa de Buenos Aires, sugiere o declara abiertamente la necesidad de una vuelta al interrumpido (en realidad clausurado) orden constitucional. Fue entonces cuando creyó conveniente Azorín hacer una amplia lectura de la obra de Cánovas del Castillo, sin duda con la intención de ver cómo podría hacerse una nueva Constitución, más amplia y flexible aunque al servicio aún, a pesar de todo, de la monarquía.

Entre tanto, tiene más tiempo y ganas que nunca Azorín para el trabajo literario. Así, en 1926 y 1927 escribe casi un centenar de artículos sobre el teatro. No sólo eso, sino que estrena un número importante, por la cantidad y la calidad, de obras dramáticas, mientras inicia una genial renovación de su obra crítica y narrativa. Publica --por ejemplo-- los cuentos y fábulas "algo complicados" de Blanco en azul y Cavilar y contar e inventa esa original modalidad del cuento-crítica, donde actualiza, dándoles nueva y moderna vida, muy al gusto irónico y desenfadado de los años 20, a los autores clásicos (véase Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros). Nada de esto, sin embargo, es accidental o gratuito. En realidad sorprende la seriedad y coherencia de Azorín, pues justo cuando sus ideas políticas evolucionan en un sentido cada vez mayor de libertad y de progreso se advierte en su obra una preocupación por estar no a la moda, algo que desprecia Azorín, sino (lo diremos con la eficaz terminología orteguiana) de ponerse a la altura y exigencia de los tiempos.

Es también en este sentido como hay que interpretar la aparición, a finales de

1930, de su Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren). No por casualidad es 1930 el año de la conversión de Azorín al republicanismo, integrándose en 1931, bajo la autoridad intelectual de Ortega y Gasset, en la "Agrupación al servicio de la República", juntamente con sus admirados Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. En 1929 muere Torcuato Luca de Tena, el fundador de ABC y Blanco y Negro, periódicos donde trabajaba nuestro escritor desde 1905, mereciendo recoger en sus páginas la mayor y mejor parte de sus colaboraciones literarias. Azorín quería a Luca de Tena, uno de sus maestros en el periodismo, por lo que guardará tributo a su memoria escribiendo aún para ABC, sin dar problemas a la nueva dirección, todavía durante un año. Sin embargo, en enero de 1930 dimite Primo de Rivera y Alfonso XIII, contra lo que todos esperan, en vez de proclamar de nuevo el orden constitucional comete lo que se ha llamado "el error Berenguer", convirtiendo la dictadura en una "dictablanda" que, si fue incapaz de resolver los acuciantes problemas políticos, sirvió en cambio para poner definitiva e irremediabilmente en contra de la monarquía a la mayor parte de los intelectuales españoles --y, entre ellos, Azorín.

¿Evolución sincera, desencanto, oportunismo? En este sentido, aunque pueden ser y, en efecto, han sido muchas veces malinterpretadas, conviene reproducir aquí ahora unas palabras de Azorín de un cinismo y una ingenuidad (a partes iguales) sorprendentes:

"¿Qué es un político? Pues un hombre que con rapidez se da cuenta de un cambio en el ambiente de una nación, y se adapta al nuevo ambiente.

¿Qué es un periodista? Pues lo mismo que un político: un hombre que con rapidez se da cuenta de un cambio en el ambiente de una nación y se adapta al nuevo ambiente.

Y en España se ha operado un cambio en el ambiente. Ciego será quien no lo vea" (Azorín: "Cambio", Luz, 25 de abril de 1933).

Palabras --según Elena Catena-- que sólo se pueden explicar, en esos años en

que el ritmo de la historia de España se acelera peligrosamente, porque

"Azorín contemplará los dos regímenes [la Dictadura de Primo de Rivera y la 2ª República] con cierta esperanza. En realidad, siempre esperó algo de todos; nunca fue un desesperanzado. No es pesimista Azorín. Pero no se entrega ya desde hace años al entusiasmo, a la efusión política; aunque colabora siempre. Quizá ese sentido reverencial del poder que le atribuye Caro Baroja, le hace ver en cada nuevo régimen instaurado la solución de todos los males, de todos los conflictos".

Pero, sobre todo, concluye la azorinista, Azorín es "hombre liberal y el cambio le parece siempre favorable" (11).

Esa afirmación del escritor, arriba reproducida, es claro que vale tanto para lo político como para lo literario. Sin embargo, nunca antes como ahora anduvieron más mezcladas y confundidas, a pesar de tantas protestas de "pureza", la política y la literatura. En realidad, hubo un cierto momento en España, hacia 1930, en que no se pueden entender y explicar la una sin la otra. ¿Tendrá algo que ver (por ejemplo) la muerte de Luca de Tena, en abril de 1929, con el, a partir de entonces, cada vez mayor número de elogios de Azorín a los poetas jóvenes?

Es posible que, de esta sutil manera, fuese preparando Azorín su próximo desembarco en el campo republicano, donde militaban ya la mayor parte de los jóvenes escritores. En este sentido, son quizá definitivos dos trabajos de Azorín que aparecieron, en La Prensa de Buenos Aires, en agosto y noviembre de 1929. En el primero de ellos escribe Azorín, entre otras cosas, que:

"Ha circulado por Madrid un manifiesto político al que deseamos dedicar unos comentarios. Firman este documento veintiséis escritores jóvenes. Dicen estos escritores que ellos que[r]rían organizar un grupo de carácter político, "de la más amplia ideología dentro del horizonte de la libertad". El grupo que se aspiraba a formar, está formado ya. Es preciso que los jóvenes intelectuales intervengan en la política. La política no es un ejercicio de profesionales. [...] El grupo que ahora aparece, revestirá, naturalmente, un carácter de "resuelto liberalismo". [...]

Los autores del manifiesto necesitaban una persona de autoridad que les aconsejase en estos primeros pasos [...] Esta persona la han encontrado; es José Ortega y Gasset, admirado de todos ellos" (12).

Azorín simpatiza desde luego con las ideas e inquietudes, tanto políticas como literarias, de esos jóvenes escritores. Sin embargo, desconfía Martínez Ruiz de la vaguedad de algunas de estas actividades y declaraciones. No quiere verse luego en una situación comprometida Azorín, y por eso es que en otro artículo, aparecido en noviembre, dice, piensa más bien, en voz alta:

"Sabe el lector que un grupo de escritores jóvenes, aconsejados y apoyados por José Ortega y Gasset, han constituido un partido político. Han publicado ya los jóvenes un manifiesto al país. En el documento se inserta una carta del mentor de los jóvenes; no se sale en la carta de generalidades; no podía el maestro concretar en su epístola; su misión era la de señalar directivas. Lo malo es que los jóvenes tampoco nos dicen en qué consistirá su liberalismo; liberales sí están dispuestos a serlo, por consejo de su inspirador y por propio instinto; pero en los manifiestos políticos es preciso concretar. ¿Hasta dónde alcanza el liberalismo de estos jóvenes y dónde se detiene? No basta decirle a la opinión: "Nosotros somos liberales". Los que estén dispuestos a seguir a los jóvenes, desearán saber qué es lo que va a ser motivo de propaganda y qué es lo que el día de mañana --si llega el caso-- se ha de llevar al poder. No atinamos a sospechar si estos jóvenes son partidarios de la separación de la Iglesia y el Estado, del divorcio, de la enseñanza laica y de otras muchas cosas que constituyen la esencia del liberalismo. Y como la política es tanto especulación como empirismo; como la política ha de atenerse a la realidad nacional, al presente y al pasado de una nación, forzosamente los jóvenes habrán de graduar y matizar, dentro de la realidad española, adaptándose a ella, los dictados universales del liberalismo. Lo que sobre todo importa, es saber lo que consideran como necesario y provechoso para España en punto a liberalismo; no recaten su pensamiento los nuevos políticos" (13).

La cita, aunque algo extensa, merecía ser recordada, dado su interés. Azorín entonces, como vamos viendo, advierte ya en 1929 la crisis inevitable de la Dictadura de Primo de Rivera. A finales de ese año, vuelve a dedicar elogios a Ortega, y no sólo en La Prensa de Buenos Aires, también en ABC. No sabe exactamente Azorín cómo van a evolucionar las cosas, pero sabe que el desprestigio de la monarquía, al menos en la persona de Alfonso XIII (un rey "demasiado simpático", como lo definirá muchos

años después), es irreversible. Y así es como el 30 de enero de 1930, a los pocos días de la dimisión de Primo de Rivera, encontramos a Azorín prestando su colaboración literaria (unas páginas inéditas de Cervantes o La casa encantada), suponemos que generosa por gratuita, en el primer número de la revista republicana de extrema izquierda Nueva España, donde escribían jóvenes tan valiosos como Antonio Espina, José Díaz Fernández, Antonio de Obregón, Joaquín Arderius y César María Arconada. La revista (periódico quincenal, más bien) nacía con la pretensión de unir en un frente común de discusión a todos los intelectuales de la izquierda, en oposición clara y abierta a la monarquía. Buscaban así, tanto política como estéticamente, singularizarse frente a la demasiado aséptica Revista de Occidente y la Gaceta Literaria de un Ernesto Giménez Caballero que simpatizaba ya con el fascismo.

No se entienden demasiado bien esos coqueteos (aunque puramente literarios) de Azorín con los radicales, porque sigue escribiendo todavía, y al parecer sin ningún problema, en ABC. Sólo en el mes de octubre deja el periódico conservador, declarándose (entonces sí) republicano en El Sol de Urgoiti y Ortega, donde publicará treinta y tres artículos hasta el 18 de marzo de 1931. De ahí, pero siempre de la mano de Ortega y Gasset, lleva su colaboración a Crisol. Es entonces cuando afirma, pero volviendo, en curiosa parábola vital, a sus orígenes federalistas, que: "Soy republicano, francamente republicano. Republicano Federal. La fórmula federal, predicada por el maestro Pí y Margall, dará a España la armonía que necesita". (Es interesante advertir que son, precisamente, declaraciones como ésta las que obligaron a poetas como Gerardo Diego y Pedro Salinas, en la intimidad de su correspondencia, a lamentar la poca seriedad política de Azorín. Lo que no fue óbice, sin embargo, para que 1930 fuese para nuestro escritor, al menos por lo que a los jóvenes se refiere, el año del reconocimiento definitivo de su obra literaria, incluso el de la antes tan discutida "sección de

"superrealismo".)

Llegada la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, Azorín no sólo recibe con ilusión y esperanza el cambio de régimen (al menos así lo afirma una y otra vez), sino que intenta intervenir en la política. Para ello, empieza aplaudiendo las iniciativas de la Agrupación al servicio de la República (a la que pertenece junto con Ortega, Marañón y Pérez de Ayala), y luego, con un exclusivismo que le aparta casi completamente, al menos por el momento, de la creación literaria, multiplica sus artículos de signo político republicano. Así es como, desde el 4 de abril de 1931, hasta el 26 de diciembre de ese mismo año, pero siempre en Crisol, pide a las derechas su colaboración con la República y ruega a los nuevos gobernantes un sentido de moderación y de respeto para las creencias religiosas tradicionales. Llega incluso a declarar Azorín su interés por el Partido Socialista, con el que simpatiza por su seriedad y disciplinada organización --lo que le llevará a afirmar unos años después, el 9 de marzo de 1933: "¿Quién no es socialista? ¿Quién no tiene algo de socialista? Todos, más o menos, perfecta o imperfectamente, somos socialistas [...]. Socialismo es lo que más se parece a catolicismo" (14).

Azorín preparaba de esta manera su candidatura electoral por Alicante, en las listas de Unión de los socialistas, los socialistas radicales y los republicanos independientes (entre estos últimos figuraría el escritor). En junio se celebran, en efecto, las elecciones para las Cortes Constituyentes de la República. Pero Azorín, que tenía la esperanza de volver al Parlamento, con el deseo de intervenir para moderar la marcha del nuevo régimen, no sale elegido. Esto le produce una gran decepción, a lo que hay que añadir el creciente radicalismo de las izquierdas y el abstencionismo cómplice de los nuevos gobernantes. Las Constituyentes de la República cuentan con una mayoría abrumadora de la izquierda, significando la liquidación definitiva de los antiguos parti-

dos liberal y conservador. Se producen pronto las quemaduras de conventos, la destrucción del archivo histórico del Padre Villada --algo que resulta casi una señal para Azorín-- y ocurren los primeros escándalos administrativos y las burdas, rechiflas y amenazas en el Parlamento, que Martínez Ruiz, antiguo cronista y diputado, no advierte sin preocupación.

En este estado de cosas pronuncia José Ortega y Gasset, el 6 de diciembre de 1931, su trascendental discurso "Rectificación de la República". Azorín acude a escucharlo, en el Cine de la Ópera de Madrid, junto con Gregorio Marañón, Antonio Espina, Pedro Salinas y Fernando de los Ríos, entre otros observadores y republicanos moderados. Se sitúa, por lo tanto, Ortega a la derecha del nuevo gobierno republicano. Sin embargo, Azorín, de acuerdo en lo esencial con Ortega, pero preocupado por su propia situación (personal, profesional y económica), ante la gravedad de los hechos, no sabe bien qué hacer. Sufrir además un agravamiento de su vieja enfermedad, y el 7 de febrero de 1932 escribe a Ortega una breve nota de ruptura política:

"Querido Ortega: no sé si habrá visto usted una noticia política referente a mi persona. Me encuentro muy débil y no puedo hacer visitas; de lo contrario iría yo, en vez de esta carta, a testimoniarle personalmente mi respeto y mi consideración. Con vivo sentimiento me despido de usted políticamente, y ruego a usted y a los demás compañeros, con toda sinceridad, que me perdonen si he podido cometer alguna falta durante mi estancia en la Agrupación.

Cordialmente le saluda su amigo y admirador, Azorín" (15).

Seguramente, esa noticia política referida a Azorín sería una de las aparecidas a lo largo de 1932, que le proponían para cubrir la vacante como diputado por Madrid de la conjunción republicano-socialista. La elección hubiera supuesto, después del fracaso de 1931 en Alicante, el "rescate" de Azorín para la política parlamentaria. Sin embargo, se frustró también ese intento, si es que iba en serio en realidad, quedando muy

desengañado nuestro escritor y al margen ya de toda ambición política. Lo cual no fue obstáculo para que a lo largo de 1932, y buena parte de 1933, colaborase Azorín en el diario republicano Luz, alternando las reflexiones políticas, más numerosas que nunca (se confiesa ahora admirador de Azaña y de Lerroux), con algunos trabajos de creación y de crítica literaria. Lo que sucedía en el fondo era que en España interesaban cada vez más los asuntos políticos en detrimento de los literarios, así que Azorín no hace otra cosa que adaptarse al tipo de colaboración que le pide sobre todo la dirección de Luz (en cambio, las críticas de libros las reserva para La Prensa de Buenos Aires).

En esta línea de atención preferente a la actualidad política, más complicada y preocupante cada día en España, se destacan los artículos que dedica Azorín, con curiosidad primero, con pasión sincera y generosa después, al llamado "caso March". En junio de 1933 empieza a interesar a Martínez Ruiz la extraña situación del banquero mallorquín, encarcelado bajo la acusación de haber recibido, supuestamente, un trato de favor durante la pasada dictadura. Azorín estudia el caso, visita a March en la cárcel y, para su sorpresa, advierte que el "delito" de March no sólo ha prescrito, sino que, además, nunca ha existido como tal. Esto le desilusiona profundamente de su confianza en la Justicia de la República, expresando varias veces su preocupación. La sinceridad de Azorín molesta en Luz, siendo despedido del diario republicano. Pasa entonces a La Libertad, desde octubre de 1933 hasta junio de 1934. En ese periódico continúa la defensa de Juan March, pues se trata para él de un caso de conciencia, pero, desengañado de la política, vuelve a escribir cuentos. Así, de La Libertad lleva su colaboración al diario Ahora, ideológicamente más de centro, que recoge a casi todos los intelectuales críticos con la República, ahora gobernada por el centro-derecha de Lerroux y Gil Robles. Se radicalizan las posturas (tanto de unos como de otros), tiene lugar el

intento revolucionario en Asturias, con la represión consiguiente y Azorín, cuyo despegue de la actualidad es cada vez más evidente, dedica el año 1936 a lo puramente literario. Escribe los cuentos fantásticos que luego pasarán a formar parte de Cavilar y contar, los que le distren y consuelan de la violencia en las calles, después del triunfo en las elecciones de febrero del Frente Popular. El 17 de julio se produce el alzamiento militar en Marruecos y el día 18 en la Península. Durante el verano de 1936 mueren asesinados Federico García Lorca, Manuel Bueno, Pedro Muñoz Seca, Ramiro de Maeztu y el cuñado de Azorín, Luis Ciges Aparicio, entre otros muchos escritores y periodistas conocidos del escritor. En octubre, Martínez Ruiz abandona Madrid, en dirección a París. No volverá a pisar tierra española hasta 1939.

NOTAS

(1) Véase José DÍAZ FERNÁNDEZ: El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, Madrid, Editorial Zeus, 1930.

La nómina central de este grupo de escritores la constituyen, además de José Díaz Fernández, Joaquín Arderius, César M^a Arconada y Antonio Espina --éste último con matices, pues aunque sus ideas políticas republicanas le llevaron a colaborar varias veces, y muy estrechamente, por cierto, con Díaz Fernández y los otros, lo cierto es que era más moderado, políticamente hablando. Además, sus narraciones y novelas de vanguardia estaban mucho más próximas a las teorías del "arte deshumanizado" de Ortega y Gasset que a las propuestas del "Nuevo Romanticismo". De hecho, en 1930 abandonará por completo la narrativa, dedicándose con éxito a las biografías, en la colección "Vidas españolas y americanas del siglo XIX" de Espasa-Calpe.

Otros escritores de esta tendencia neorromántica (la revolucionaria "literatura de avanzada", frente a una supuestamente derechista "literatura de vanguardia"), son Ramón J. Sender, Julián Zugazagoitia y Juan Antonio Cabezas, el primer biógrafo (dato que, por sí solo, es ya significativo) de "Clarín".

(2) Me parece tan oportuno como iluminador traer aquí unas palabras del nada sospechoso Francisco Ayala (discúlpese la extensión de la cita):

"Ahora bien, la figura del Azorín maduro, tan destacada en la historia de nuestras letras, lejos de estar en contradicción con la imagen de su juventud que se quiere ensalzar tanto, la aclara, perfecciona y complementa; pues en verdad las buenas maneras y el tono discretísimo del "perfecto caballero conservador" responden a un fondo anarquista más radical que el del vociferante y destemplado Baroja, su buen amigo; a un anarquismo vitalmente arraigado y conducido hasta sus últimas consecuencias, que son tal vez las del cinismo hedonista. Este anarquismo no se expresa ya, como al principio, mediante esquemas ideológicos no por cierto demasiado congruentes (el juego de las ideas no era el fuerte de Azorín), sino que, constituido en visión del mundo, se nos da en el fruto de la imaginación poética por la virtud creadora del estilo. Poniendo a contribución los recursos de la palabra y apoyado en las sensaciones, impresiones y percepciones directas, el artista nos propone --y lo propondrá a las generaciones futuras-- una reflexión muy profunda, original, acerca del sentido --o sinsentido-- de la existencia humana. Es una reflexión impregnada de melancolía, una perforación nihilista de la realidad visible que la vacía y desustancia haciendo que el tiempo, el devenir histórico, la vida de los hombres, se devane en una pura recurrencia desprovista de dirección y meta. ¿Hará falta, después de los numerosos y a veces excelentes estudios que se han hecho de la obra azoriniana, poner de relieve una vez más los refinados medios estilísticos de que el autor se valió para expresar esa desoladora visión del mundo? El siempre celebrado estilo de Azorín, vehículo idóneo para transmitirla, se va concretando en un proceso de autodescubrimiento, del que sus escritos dan testimonio" (Francisco AYALA: "Azorín. Su visión del mundo", en El escritor y su imagen. Ortega y Gasset. Azorín. Valle Inclán. Machado, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, págs. 55-56).

(3) La bibliografía específica sobre la vertiente política de la vida y la obra de Azorín es enorme, con no haberse intentado todavía una visión completa profunda. Una panorámica general muy útil es la de José PAYÁ BERNABÉ: "Azorín político: del federalismo a la guerra civil", en Homenaje a Azorín en Yecla (Murcia), CAM, 1988, págs. 9-

68 y "Azorín, su aventura política", en Traslado de los restos mortales de José Martínez Ruiz y su esposa Julia Guinda Urzanqui, Valencia, Consellería de Cultura, 1990, págs. 103-113. Para una idea cabal de la vida y la obra de Azorín es extraordinaria la biografía de Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: Azorín, íntegro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

(4) Para los inicios de Azorín en el periodismo católico y conservador, es fundamental el libro de Salvador PAVÍA: Don Miguel Amat Maestre (Pascual Verdú) y los orígenes literarios de Azorín, Petrel, Caja de Crédito de Petrel, 1986.

(5) Imposible citar aquí todos los trabajos sobre Martínez Ruiz, anarquista. Seleccionamos sólo los títulos de aquéllos que fueron fundamentales, en el momento de su aparición. Por ejemplo, los de E. Inman FOX: "Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (Azorín): 1894-1904", Revista de Literatura, 28 (1965), págs. 231-244 y "José Martínez Ruiz: Sobre el anarquismo del futuro Azorín", Revista de Occidente, 12 (1966), págs. 157-174 (recogido en Ideología y política en las letras de fin de siglo, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 43-63). Son también importantes los artículos de Rafael PÉREZ DE LA DEHESA: "Azorín y Pi y Margall. Olvidados escritos de Azorín en *La Federación* de Alicante, 1897-1900", Revista de Occidente, 26 (1969), págs. 353-362, "Azorín en la prensa anarquista de fin de siglo", Cuadernos Americanos, 173 (1970), págs. 111-118 y el librito El grupo *Germinal*: una clave del 98, Madrid, Taurus, 1970. Más incomprensivos con el futuro Azorín se muestran Carlos BLANCO AGUINAGA, en su Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI, 1970 y José María VALVERDE: Azorín, Barcelona, Planeta, 1971. Una inteligente síntesis son los trabajos de Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "Azorín anarquista", Anales Azorinianos, 2 (1985), págs. 33-40 y "Azorín anarquista. Primeros artículos y folletos de Azorín", Canelobre, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1987, págs. 17-24.

(6) Quien más y mejor ha insistido en la crisis juvenil de Martínez Ruiz es Manuel M^a PÉREZ LÓPEZ: "De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis (1898-1899)", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actas del Primer Coloquio de Pau, Université de Pau, J&D Editions, 1993, págs. 87-100. Véase también el prólogo a su edición de Antonio Azorín, Madrid, Cátedra, 1991. Su tesis ha sido corroborada en parte por María Dolores DOBÓN ANTÓN: Azorín, anarquista: de la revolución al desencanto, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1997.

(7) Santiago RIOPÉREZ Y MILÁ: "1905: Consagración y celebridad de Azorín", en Azorín (1904-1924) Actas del III Coloquio de Pau, Murcia, Universidad / Université de Pau, 1996, págs. 13-18.

(8) La actividad política de Azorín como diputado conservador (maurista primero, ciervista después) ha sido estudiada por Javier TUSELL y Genoveva GARCÍA QUEIPO DE LLANO: "Cartas inéditas de Azorín a Juan de la Cierva", Revista de Occidente, 98 (1971), págs. 205-217. También por Vicente RAMOS: "Crónica parlamentaria de José Martínez Ruiz", en Anales Azorinianos, nº 4, Alicante, CAM, 1993, págs. 211-240. Véanse, además, los trabajos de José Manuel CUENCA TORIBIO: "Azorín y sus crónicas parlamentarias", en Azorín (1904-1924). Actas del III Coloquio de Pau, Universidad de Murcia, Université de Pau, 1996, págs. 253-263, y el de Laureano ROBLES: "Azorín y los Maura", Ibidem, págs. 265-302.

(9) Genoveva GARCÍA QUEIPO DE LLANO: "Azorín, primorriverista", "Azorín: la posición de un colaboracionista" y "Azorín: hacia el fin del colaboracionismo", en Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera, Madrid, Alianza Editorial, 1988, págs. 233-238 y págs. 406-416. Son fundamentales los trabajos de Víctor OUIMETTE: "From Dictatorship to Republic: Azorín and the force of the intellect", Hispanic Review, 1986, págs. 1-25; "Azorín and the Dictatorship of Primo de Rivera", en Ideologies and Literature, 2 (Minneapolis), 1987, págs. 5-24 y el prólogo "Azorín y el liberalismo instintivo" en su edición del libro AZORÍN: La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y de la República, Valencia, Pre-Textos, 1987, págs. 13-50. Son muy importantes también las páginas que se le dedican en el libro de Javier TUSELL y Genoveva GARCÍA QUEIPO DE LLANO: Los intelectuales y la República, Madrid, Narcea, 1990, capítulos titulados "La radicalización de Azorín", págs. 47-52 y "La conversión de Azorín al republicanismo", págs. 163-174. Conviene recordar también un trabajo de José PAYÁ BERNABÉ: "¿Por qué Azorín no fue diputado republicano-socialista?", Orbe (Yecla), 1985.

(10) Ramón SERRANO SÚÑER: "Mi amistad con Azorín", Anales Azorinianos, 3, Alicante, CAM, 1986, págs. 41-47. E. Inman FOX: "Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad", Ínsula, Madrid, nº 556, 1993, págs. 1, 2 y 30. Del mismo autor: "Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda", Anales Azorinianos, nº 4, Alicante, CAM, 1993, págs. 81-117. Son interesantes también los artículos de José PAYÁ BERNABÉ: "Azorín y Serrano Súñer: treinta años de una amistad", en Campus, Alicante, Universidad, nº 10, 1987, págs. 21-25, y de José M^a FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: "El zumo amargo de Azorín. Pensamiento político", Anales Azorinianos, 4, Alicante, CAM, 1993, págs. 75-95.

(11) Elena CATENA: "Introducción" a su edición de AZORÍN: Doña Inés (Historia de amor), Madrid, Clásicos Castalia, 1990, 3ª ed., pág. 45.

(12) AZORÍN: "Un manifiesto político", La Prensa, 19 de agosto de 1929; recogido en La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y la República, Edición y prólogo de Víctor Ouimette, págs. 119-124.

Ese manifiesto a que hace referencia Azorín, era en realidad una "Carta abierta", datada en abril de 1929 y dirigida en forma personal a varios intelectuales, que firmaban, entre otros, Francisco Ayala, Corpus Barga, José Díaz Fernández, Antonio Espina, Federico García Loca, Benjamín Jarnés, José López Rubio, Antonio de Obregón, Pedro Salinas, Ramón J. Sender y Fernando Vela. (Puede verse, ahora, en el Epistolario completo de Federico GARCÍA LORCA, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 607-610.)

(13) AZORÍN: "Política española", La Prensa, 25 de noviembre de 1929; en La hora de la pluma, págs. 131-132.

(14) AZORÍN: "Glóbulos", Luz, 9 de marzo de 1933.

(15) Magdalena MORA: "Huellas de Azorín en el archivo de José Ortega y Gasset. (A propósito de unas cartas azorinianas)", en Anales Azorinianos, IV (1993), págs. 183-196.

V. 3. 2. José Díaz Fernández y el "Nuevo Romanticismo"

Tampoco José Díaz Fernández, el mejor y más destacado sin duda de los vanguardistas sociales españoles, pudo dejar de llamar la atención de Azorín, quien escribió un breve pero interesante artículo sobre su novela La Venus mecánica y se ha referido a él con elogio en, por lo menos, otro lugar (1). Díaz Fernández tuvo siempre palabras de admiración y de respeto para Azorín (2).

"Velocidad", artículo que quiso escribir Martínez Ruiz tras la lectura de La Venus mecánica, es un trabajo breve y rápido, escrito en el mejor estilo del Azorín de 1930. Un estilo de frase nerviosa y entrecortada, el más adecuado quizá para trasladar a los lectores esa misma sensación de urgencia y de precipitación que ha tenido el escritor ante la original novela de Díaz Fernández.

Azorín compara la novela, en metáfora maquinista muy del gusto de los años veinte, con un tren que se pone en marcha casi sin aviso, y al que subimos apresuradamente: "El tren no espera: corramos. Portazo en el automóvil y carrera hasta la taquilla. Ya el billete en la mano, adentro; al andén. Falta un segundo para que la novela de José Díaz Fernández se ponga en marcha; la novela, titulada *La Venus mecánica*, es el tren que vamos a tomar". Y luego, con palabras que nos remiten a ese mundo rápido y funcional, vertiginoso y escueto de líneas, favorito de los autores de vanguardia:

"Hierro y cristal. Un tren eléctrico; coches amplios; ventanas apaisadas; piso duro, que parece de portland; ancho pasadizo en el centro; puertas recias que se cierran con un sordo ruido. Ya ha sonado en el andén la señal de la marcha; apenas el poderoso motor ha lanzado a su vez un pitido breve, seco, se pone en marcha el tren; La Venus mecánica" (Crítica de años cercanos, pág. 23).

Quiere con tales imágenes Azorín sugerir la calidad casi metálica, la sencillez y economía de la prosa de Díaz Fernández. Una prosa --advierte-- con la que "no vamos

a tener tiempo de reflexionar; la rapidez del estilo no nos deja tiempo para volver la vista atrás" (*Ibíd.*, pág. 23).

Sigue luego un repaso de todos los tópicos del gusto juvenil de entonces, y su contradicción sin embargo con un Madrid pobre, incómodo y sucio, que no acaba de salir del siglo XIX, con haberse entregado ya a las modas y el universal optimismo del período de entreguerras. Quizá por eso contrasta Díaz Fernández una pensión en el entonces mayor orgullo de los madrileños, la Gran Vía (con todo lo que representa), y el ámbito de una Agencia periodística, con un corredor en una sórdida casa de huéspedes. Pero, sobre todo, observa Azorín, hay en la novela muchos, muchísimos *bares*, "en torno a los cuales giran muchachas modernas; un *cabaret*, otro *cabaret*, un piso elegante en la calle de Luchana. Y mujeres, pintorescas mujeres; una serie inacabable de mujeres que nos detienen un momento con sus alegrías, sus infortunios, sus cuitas, sus tragedias ignoradas" (*Ibíd.*, págs. 23-24).

El tren-novela de Díaz Fernández marcha a una velocidad terrible. Tanta, dice Azorín con ironía, que "se bambolea pavorosamente", y todas aquellas mujeres bonitas y simpáticas que aparecen y entrevemos un instante, desaparecen enseguida, contrastando ese mundo triste, sórdido, en que aman, viven y acaso mueren, con el ambiente frívolo de los cabarets, "con su danza, con su música de algarabía". Pero sigue adelante la novela de Díaz Fernández, más rápida, más vertiginosa cada vez, sin detenerse nunca:

"El tren corre vertiginoso; de vez en vez, como la marcha es tan rápida, como el coche se bambolea, nos damos un encontronazo o chocamos en un saliente. El autor hace una reflexión de carácter satírico, sarcástico, y ése es el encontronazo que nos damos. O bien, acá y allá, un arañazo a las nuevas tendencias estéticas, y eso sí que, de veras, nos hace daño" (*Ibíd.*, pág. 24).

Se refiere sin duda Azorín a que Díaz Fernández, partidario --pero pronto anta-

gonista, aunque a su pesar-- de la propuesta narrativa orteguiana, más o menos de vanguardia o "deshumanizada", hace aquí y allá en la novela algunos ataques al elitismo intelectual y estético de los poetas y escritores no comprometidos. Sin embargo, Azorín estaba justamente entonces --1928 a 1930-- en su momento de mayor curiosidad e incluso práctica de una literatura vanguardista, por lo que no podía compartir esas reticencias de Díaz Fernández. (Lo curioso es que a finales de aquel mismo año Azorín publicará su novela social de vanguardia Pueblo, con el significativo epígrafe de "Novela de los que trabajan y sufren".)

Intenta hacer de paso Azorín una breve pero muy interesante reflexión sobre el estilo y la técnica narrativa de Díaz Fernández. Y es que, como observa:

"Apenas el autor ha esbozado un cuadro, ya lo ha dejado en suspenso. Y ahora nuestra imaginación, ante este procedimiento de la indicación sumaria, de la sugestión, sin insistir, sin apoyar; ahora sí que nuestra imaginación quisiera detenerse un momento, ver el final de esta escena, acabar de contemplar este aspecto de la vida que el autor nos ofrece" (Ibídem, pág. 24).

Por fuerza tenía que gustar, y le gustó, en efecto, a Azorín esa economía en la sintaxis de Díaz Fernández. Sin embargo, echa de menos el escritor algo que para él es fundamental: la detención morosa y complacida en una escena. Porque si Azorín tenía, en realidad, como sabemos, mucho más de poeta que de novelista, y de ahí el uso (y hasta abuso) de la descripción en sus novelas, en cambio Díaz Fernández, apenas inicia, sugiere un momento de lirismo, lo deja enseguida, con extraño pudor, para seguir adelante en su carrera. El tren no puede aminorar su marcha. "Adelante siempre. Un párrafo lírico, en que parece que Díaz Fernández va a detenerse, a reposar un poco, pero la escapada lírica termina de pronto, cuando más gustosa era, y ya nuestra mirada está contemplando otro paisaje" (págs. 24-25). Desde luego, lo lamenta Azorín, sobre todo porque ocurrirá lo mismo cuando aparezcan las sutiles siluetas de algunas

de esas muchachas de cabaret: "Obdulia, Elvira, Patrocinio, Lucila, Asunción, Aurora, Edith; todas estas mujeres pasan, giran, toman a pasar. Nos encantan un instante y se esfuman. Y al final, trágica, llorosa, sólo queda en la llanada, por donde corre el tren, Obdulia. ¿Y la *Venus mecánica*? ¿Dónde está esa Venus prometida por el autor? [...] No lo lamentemos; Obdulia no es una *Venus mecánica*" (*Ibíd.*, pág. 25).

Sólo hay pues, entre tantas, una mujer que es excepción: Obdulia. Quien, pero exactamente igual que la Judit azoriniana (3), se niega a ser una Venus, mecánica o no. En cambio, observa Azorín, "esta mujer sensitiva y buena acaba siendo una mística. Entregada Obdulia al misticismo revolucionario, su hondo sentimiento maternal la ha lanzado por esa vía. Y ahí está mirando con sus ojos anchos el dolor humano; extática, aterradora, imponente".

Y concluye el artículo Azorín, sorprendido, perplejo todavía por la velocidad y ligereza de la prosa de La Venus mecánica: "El tren sigue corriendo; el estilo rápido, pintoresco, de Díaz Fernández va pa-sando vertiginoso de una en otra página. A trechos, un diálogo; diálogo natural, ingenioso, de una sencillez y autenticidad encantadoras. Repentinamente, la estación de término: hemos llegado; no queda más prosa. Y, con el libro en la mano, permenece un momento absortos" (pág. 25).

Ignoramos si fue una casualidad, pero justo el día siguiente de la publicación de este artículo azoriniano en ABC, aparece en el rival republicano del diario conservador, es decir, en El Sol, una breve pero muy elogiosa reseña de la novela Superrealismo de Azorín, firmada por José Díaz Fernández. Para el joven escritor, representa la nueva producción azoriniana "el vértice de dos estilos, de dos formas de arte, de dos generaciones en feliz desposorio. El escritor del 98 conecta su prosa inolvidable con la expresión más reciente, y de esa soldadura sale un maravilloso instrumento estético".

Porque, según Díaz Fernández, Azorín, como Valle-Inclán, ha tenido el valor y hasta el atrevimiento de renovarse a sí mismo, con el mérito añadido de que intenta, y a juicio del crítico ha conseguido, poner su estilo y sensibilidad a la altura de los tiempos, convirtiéndose, de esta manera, en un modelo y ejemplo para los jóvenes: "Azorín no sólo marcha a compás del mundo, de los gustos y las ideas modernas. Es que se arriesga a las pruebas más difíciles y penetra en todos los campos de la lucha artística para predicar el evangelio de la renovación y del cambio".

Valora incluso Díaz Fernández lo más discutido entonces de la obra azoriniana: su actividad como crítico y, sobre todo, autor teatral: "Qué enorme efecto de entusiasmo y amor, de convicción y valentía, produce ese escritor, que penetra, por ejemplo, en la selvática espesura de nuestro teatro armado de una juvenil iconoclastia y de un brioso fanatismo". Y, pasando ya a reseñar (muy brevemente, dado el poco espacio de que dispone) Díaz Fernández la nueva novela de Azorín, concluye que, así como fue Azorín el que logró con la maravilla de su estilo pulverizar la cláusula castelarina y decimonónica, va más lejos ahora en sus pretensiones, pues "rompe la estructura clásica de la novela, la unidad de tiempo y de espacio y, lo que es más sorprendente aún, propone la autonomía de la palabra [...]. Este mediterráneo --termina Díaz Fernández-- sí que descubre mediterráneos". Y todo ello sin sombra de falsedad o de trapacería, pues sigue siendo fiel Azorín a su sensibilidad de paisajista, a la limpia luz de su Levante natal.

Aún dedicará Díaz Fernández unas líneas más a esta original pre-novela de Azorín. Será en el número 3 (correspondiente al mes de marzo) de la revista Nueva España (4), revista en cuyos dos primeros números quiso colaborar Azorín, publicando un fragmento de su obra teatral inédita Cervantes o La casa encantada. En esta breve reseña, firmada con las iniciales "D. F.", quizá algo menos entusiasta que la anterior, pe-

ro muy positiva desde luego para Azorín, opina Díaz Fernández que no es la azorinia-na "novela en nebulosa" un género en sí, ni significará seguramente una nueva fórmula de expresión literaria. Porque (si bien no lo afirma con tanta claridad el joven crítico) él encuentra esta novela perfectamente válida como de Azorín, pero con escasas o nulas posibilidades de crear un género nuevo, de convertirse en un modelo a seguir.

Lo que sí le parece innegable es la originalidad de la obra. En Azorín hay que considerar, primero, lo que él entiende como "superrealismo", que es más bien lo contrario del método bretoniano, porque Azorín opera con elementos subconscientes previos, pero de un modo muy diferente del modelo francés, el cual intentaba "sorprender esas funciones de subconsciencia por el procedimiento freudiano. El escritor se acostaba, después de echar las redes en ese océano misterioso del sueño, y al levantarse volcaba sobre las cuartillas la redada de insinuaciones, sorpresas y recuerdos. Pero esto es, por lo general, un arte en potencia, un arte de reflejos y nebulosidades, un arte de resonancia y lejanías". En cambio, al revés del surrealismo bretoniano, Azorín "agudiza la conciencia, la superpone a la vida hasta colocarla en el primer plano de las realidades auténticas. De ahí esa mezcla de fantasía y realismo que arroja un precipitado artístico original y sorprendente".

Lo curioso es --concluye Díaz Fernández-- que el estilo de Azorín, un estilo de rasgos concretos, contrasta con la estructura de la novela, "cuya arquitectura está formada de elementos autónomos que se integran después en la obra de una forma unitaria y total". En fin, que, como vemos, el autor de La venus mecánica considera muy positivo además de logrado (aunque de uso exclusivo) el modelo renovador de Azorín, tanto en la novela como en el teatro.

En los números 1 y 2 de Nueva España, revista republicana de extrema izquierda (así se definía), de la que eran directores José Díaz Fernández y Antonio Espina,

hubo al principio un espacio para Azorín. Como sabemos, la colaboración que ofreció entonces el escritor fueron unos fragmentos de su comedia inédita Cervantes o La casa encantada, solicitados, al parecer, expresamente por los directores. Lo cierto es que dedicó enseguida Díaz Fernández otro artículo --muy elogioso-- para una obra dramática de Azorín: Angelita.

En El Sol del 31 de marzo de 1930, confiesa en su "Ojeada semanal" Díaz Fernández que es ahora (acababa de publicarse en Biblioteca Nueva, en la serie "Nuevas Obras" de Azorín), cuando ha leído el auto sacramental Angelita, cuando ha llegado él a comprender toda la importancia de la última producción dramática del escritor, así como el entusiasmo y la gratitud de los monoveros por haber querido que se estrenara en su pueblo. Porque no han sido sólo unos pocos aficionados de Monóvar, sino la ciudad entera, en realidad, la que colaboró en el homenaje al "único escritor que emprende casi en soledad un movimiento de renovación estética. Un escritor cargado de gloria literaria que la hipoteca y la arriesga en nombre del arte para abrir horizontes a nuestro teatro".

Sin embargo, lo que más parece haber interesado a Díaz Fernández es esa opinión de Azorín --seguidor en esto, en realidad, del ruso Evreinoff-- de que cualquier intento sincero de renovación teatral debe empezar por prescindir de los actores profesionales y de las empresas, dejando todo en manos de los aficionados: "La representación de *Angelita* en un pueblo español por aficionados es ya una lección de lucha estética" --elogia Díaz Fernández--, "pero la ejemplaridad viene de la obra misma", porque lo que se ha atrevido a hacer y, en efecto, ha conseguido Azorín, es nada menos que devolver al teatro español la tradición del elemento maravilloso, un elemento popular olvidado, desplazado durante todo el siglo XIX, por el realismo burgués. Un realis-

mo que por desgracia, afirma Díaz Fernández, "sigue gravitando sobre nuestro teatro contemporáneo, agravado aún con el descenso hacia los temas menudos y domésticos, hacia la retórica como suplemento de la verdadera creación poética y dramática".

Ha tenido entonces que ser precisamente Azorín quien se atreviera con Angelita a recuperar "la tradición más ilustre de nuestro teatro y a injertarla en el cuerpo moderno de una obra que por su carácter simbólico y sobrenatural es un verdadero auto sacramental de nuestros días". "Claro está --lamenta con tristeza Díaz Fernández-- que en el cerrado mundo de nuestra escena, ese mundo sui generis donde todo artista auténtico [léase Azorín] resulta un hombre de otro planeta, *Angelita* difícilmente tendrá vigencia".

Iguales o muy parecidos conceptos, hasta con las mismas palabras, repite Díaz Fernández en el más importante de sus libros teóricos, El nuevo romanticismo, publicado en ese mismo año de 1930. Reciente sin duda su lectura y magnífica impresión de la última producción dramática de Azorín, no regatea tampoco ahora los elogios para los esfuerzos azorinianos. Repudia Díaz Fernández el teatro de su época, que condena con muy duros adjetivos, haciendo sin embargo excepción de los nombres de Azorín y de Jacinto Grau, los cuales, declara, "por haber emprendido un camino independiente y sincero, sufren la dura oposición de mayorías y minorías teatrales" (El nuevo romanticismo, pág. 146).

"Estos dos escritores han torpedeado, con los proyectiles de su talento, la fortaleza del bárbaro teatro español contemporáneo. Azorín quiere ir al pueblo por el camino del auto sacramental moderno [...]. A las Asociaciones de Estudiantes y a los Centros Obreros, de acuerdo con los intelectuales de izquierda, corresponde en España iniciar un fuerte movimiento para llegar a un auténtico teatro del pueblo" (Ibídem, pág. 147).

Sólo unos pocos meses después, en su artículo "El mapa literario de España",

trabajo con el que sobre todo pretendía suavizar Azorín, en la medida de lo posible, un grave problema político, el de la llamada "cuestión catalana", aprovecha nuestro escritor para hablar con elogio, otra vez, de Díaz Fernández. En este artículo viene a decir Azorín, entre otras cosas, que en realidad existen en España no uno, sino dos principales centros culturales: Madrid y Barcelona. Dos ciudades grandes y modernas que, escribe:

"influyen benéficamente en la marcha de la cultura de un pueblo; gracias a esas populosas urbes, se refinan muchas cosas que permenecerían, sin ellas, toscas e incultas; las grandes ciudades sirven, entre otras cosas, para acelerar el movimiento civilizador de un pueblo; son como crisoles en que se depura el gusto, el espíritu crítico, la apreciación de los hombres y de las cosas. Pero las grandes ciudades, tienen al lado de estas excelencias, defectos y fallas que debemos señalar; señalar y deplorar. No es en literatura donde estas faltas se perciben con más intensidad y son más de lamentar; en el terreno político la gravedad de tales desventajas es de más efecto y de mayor intensidad".

Claro es que se refiere Azorín al problema del nacionalismo catalán. Un problema que, añade enseguida el escritor, es ficticio en realidad, porque sólo se ve y siente como tal problema en Madrid y en Barcelona, y no en las demás ciudades y pueblos de España, que no entienden de envidias ni rivalidades.

Hace todavía poco --recuerda Azorín-- habían invitado, para conocerse mejor, los intelectuales de Barcelona a los intelectuales de Madrid, y allá se fueron muchos. Algunos, seguramente, viajaron con escepticismo, pero lo cierto es que "en Barcelona existen poetas, novelistas, dramaturgos tan finos y exquisitos como pueda haberlos en Madrid. En el teatro, llevan más ventaja a los que vivimos en Madrid; van más adelante que nosotros". Pero se pregunta Azorín si ésto del viaje no ha sido algo un poco injusto y contraproducente, en el fondo, porque hay otros muchos escritores en el resto de España. En realidad, esta reunión de Barcelona se ha hecho sólo para que pudieran conocerse mejor los escritores de ambas ciudades, ayudando así a resolver el famoso

problema (figurado o real) del nacionalismo catalán. Seguro que si hubiesen podido intervenir representantes de otras ciudades españolas, el problema se habría visto de un modo muy distinto. Tanto, que incluso se hubiera podido negar su existencia. Sin embargo, al hacer la reunión de un modo tan exclusivista y bilateral, es cuando se ha reconocido, e incluso subrayado, la existencia del problema. Podían haber asistido a la reunión poetas, escritores y periodistas de Santander, Valladolid, Sevilla... De Valladolid recuerda, por ejemplo, Azorín a un "poeta sensitivo, joven poeta de gran porvenir": José María Luelmo. Por fortuna, el mapa literario de España es a la hora presente mucho más amplio, rico y variado de lo que les gustaría quizá a algunos madrileños y barceloneses. Pero, por lo mismo, "un historiador, o reseñador circunstancial de la literatura española, en su estado presente, había de citar y comentar la producción de todos estos centros que en la nación española existen. La tarea sería larga; necesitaríase para ello un libro". Por el momento, va a conformarse Azorín con señalar sólo los rasgos esenciales.

Si algo tiene claro nuestro escritor es la gran variedad y riqueza, a la altura de 1930, del panorama literario español, lo que de ningún modo puede ser un problema, al contrario. Véase por ejemplo, ruega Azorín, lo que ha ocurrido en Madrid:

"Hace treinta años había en Madrid sólo uno o dos núcleos literarios; en el curso de esa treintena de años, la producción literaria fue aumentando; al presente, los núcleos literarios que existen en España son varios. Un periódico literario agrupó hace seis años a un puñado de escritores jóvenes; nació ese periódico, *La Gaceta Literaria*, con una gran pujanza; tenía entre los jóvenes un gran prestigio; los escritores que hemos pasado de la juventud, leíamos con vivo interés esa publicación. ¿Qué saldría de ese periódico? ¿Qué harían todos esos escritores? ¿A dónde llevarían la literatura española? ¿Cuál sería el resultado práctico de las tendencias que en la gaceta de la juventud se propugnaban?".

De aquella importante revista habrían de surgir luego, y no significó, de ningún modo, un empobrecimiento (eso al menos pudo parecer entonces a Azorín, pero hoy

sabemos que las diferencias personales y, sobre todo, políticas que llevaron a la desaparición de La Gaceta literaria fueron el primer síntoma de la división entre los escritores jóvenes --y de todos los españoles); de aquella revista, decíamos, surgieron luego, a su vez, otros grupos y revistas. Entre ellas, precisamente (y aquí era adonde nos interesaba llegar desde el principio), en enero de 1930, Nueva España.

"El grupo primitivo de *La Gaceta Literaria*, ha dado sus frutos: de un solo núcleo, han nacido dos o tres más. Se ha superado espléndidamente el esfuerzo inicial. Al fundador de *La Gaceta Literaria*, el incansable Ernesto Giménez Caballero, se debe esta fecundidad de la literatura joven. [...] No ha de verse esta diversificación como un resultado negativo; es precisamente todo lo contrario. La semilla arrojada por Ernesto Giménez Caballero en su periódico, ha fructificado abundantemente, con magnificencia. Y hoy, al trazar el mapa literario de España, tendríamos que señalar no un solo núcleo, como al fundarse esa publicación, sino dos, tres, cuatro más. Grupos en que figuran poetas, novelistas, ensayistas, filósofos; grupos que evolucionan con independencia unos de otros, y que tienen cada uno su tendencia y su estética; y aún podríamos decir que su política. No hay más que ver el número de revistas que ha surgido en poco tiempo, al desaparecer la dictadura; revistas fundadas por antiguos redactores de *La Gaceta Literaria*: tales como la *Nueva España*, que redactan Antonio Espina, José Díaz Fernández y Joaquín Arderius; tres jóvenes escritores de positivo talento y de probada independencia".

El talento nadie puede negárselo a estos escritores --sobre todo a Antonio Espina y José Díaz Fernández. Pero, por lo que se refiere a su independencia, eso ya es una cosa muy distinta. En realidad, ellos habían salido --voluntariamente, por cierto-- de la revista de Giménez Caballero cuando éste empezó a manifestar sus simpatías por el fascismo. Además se consideraban ya, con interesante matización, escritores no de vanguardia, sino de "avanzada" (para distinguirse del grupo vanguardista puro, el "des-humanizado" del derechista Ortega y Gasset), apostando con decisión por una literatura social comprometida con la izquierda republicana, pero sin renunciar (al menos todavía) a un alto nivel de exigencia estética.

Díaz Fernández tuvo ocasión muy pronto de dedicar otra vez elogios a Azorín,

quien, en 1930, abandonaba ABC para iniciar su conversión —sincera, en nuestra opinión— al republicanismo. Aparecieron justamente entonces las primeras biografías de Azorín, entre ellas una muy importante, firmada nada menos que por Ramón Gómez de la Serna, coincidiendo además con una nueva novela del escritor, la extraordinaria Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren), última de las publicadas en esta etapa de las "Nuevas Obras" para la editorial Biblioteca Nueva.

Del ensayo biográfico de Ramón, se complace en resaltar Díaz Fernández el carácter inconformista y rebelde de Azorín, "hombre de lucha en medio de esta España desértica", justificando incluso su paso al ciervismo como un calculado cambio de estrategia para seguir haciendo con total impunidad, bajo apariencias de orden, una crítica tan sutil como disolvente:

"Sabe que la España oficial tiene una corteza tan dura, que sólo es posible barrenarla a fuerza de influencia. Cuando la tiene, Azorín es todo lo contrario de un conservador. Siempre está enfrente de la barbarie y de la fuerza en los momentos más críticos y difíciles. Por ejemplo, durante la guerra europea. Por ejemplo, cuando hay que definirse contra las tropelías del régimen. Por ejemplo, cuando es necesario defender el pensamiento revolucionario".

Respecto a Pueblo, le parece a Díaz Fernández uno de los mejores libros de Azorín, culminando con él la nueva etapa de la obra del escritor. Coincide además este Pueblo azoriniano, en varios aspectos, con las teorías del "Nuevo Romanticismo", teorías que había expuesto en 1930 el propio Díaz Fernández, en un intento muy difícil (por imposible y contradictorio en el fondo) de lograr una síntesis de compromiso político y moderna exigencia estética.

"Primero eran "los pueblos", visiones literarias, hondas y reveladoras de tipos y paisajes. Ahora es "el pueblo", la vida de la democracia trabajadora que forma la gran matriz de la vida. [...] Con este libro se coloca Azorín en el frente de los escritores revolucionarios de nuestro tiempo, sin renunciar por eso a ninguna de sus cualidades propias, a los valores intrínsecos de su estilo, a su peculiar manera de crear. Quizá su prosa adquiere más que nunca un relieve metálico, una claridad eléctrica y un pulimen-

to estelar. La metáfora está trabajada en la materia más pura. Siendo la oposición a la novela realista y anecdótica. Todos sus elementos poseen ese elemento vital indispensable a toda creación artística. *Pueblo* es un cuerpo orgánico que crece y se desarrolla a nuestros ojos. Y los personajes son las cosas humildes y populares, los seres de la calle, del taller y de la fábrica, la masa indiferenciada que sostiene el atlas sobre los hombros. ¡Gran libro del amor humano y de la solidaridad universal, construido por un generoso artista contemporáneo!".

Palabras, en fin, éstas de Díaz Fernández, que nos parecen profundas y acertadas, habiendo sabido valorar una de las mejores, aunque más difíciles y originales (y quizá, por ello, menos conocidas), novelas de Azorín.

Pueblo es, como sabemos, el último libro importante publicado por Azorín antes de la guerra civil española. En realidad, con esta novela culmina y concluye realmente el ciclo vanguardista de nuestro autor, quien, a partir de entonces, dedicará la mayor parte de sus esfuerzos al periodismo político, bajo el signo siempre de un republicanismo sincero aunque conservador, bien que moderado por un noble sentimiento liberal. Será muy difícil entonces, por las razones apuntadas, encontrar a partir de ahora artículos de crítica literaria sobre el escritor (no hubo ya ocasión apenas de comentar un estreno o un nuevo libro). Sin embargo, Díaz Fernández, agradecido admirador de la obra de Azorín, y ahora, desde 1930, entusiasta "compañero de viaje", dedicará dos breves comentarios --muy acertados, como todos los suyos-- a Azorín, en Crisol y en Luz, periódicos republicanos en los que colaboraba también entonces el autor de Doña Inés.

En un recorte sin fecha de Crisol, pero de hacia 1931 (conservado en la Casa-Museo Azorín de Monóvar) hace Díaz Fernández, en una sección de "Libros nuevos", un apunte "Sobre Azorín" en que comenta desfavorablemente la biografía que del escritor levantino había publicado entonces Luis Villaronga: Azorín. Su obra, su espíritu (Madrid, Espasa-Calpe, 1931). El libro de Villaronga, "que lleva por título seudónimo

tan ilustre en las letras universales", plantea, a juicio de Díaz Fernández, un curioso problema literario: el de si es lícito, por parte de un escritor, adoptar, imitar la manera, el estilo y hasta las ideas de otro escritor. Porque si es loable admirar a un gran artista, no es en cambio de recibo suplantar su personalidad. Y el de Villaronga es, precisamente, "un libro que desde la portada hasta el índice se parece a un libro de Azorín. Claro está que el lector acostumbrado a no transigir con las falsificaciones literarias siente, como primer impulso, el de rechazar esta forma de parodia del gran escritor". Aunque pronto vacila en su crítica Díaz Fernández, tal es la sugestión y la belleza del estilo de Azorín, incluso bajo la especie de una paráfrasis o imitación mediocre:

"Lo que hace Villaronga es una interpretación de la personalidad literaria de Azorín, y para ello se vale hasta saturarse de un método de inmersión en el estilo y la obra azorinianos. El párrafo corto, la palabra exacta, la idea simétrica y feliz, la evocación emocionada o erudita, la temura y equidad dialéctica; todos los valores de esa prosa única están estudiados y reflejados allí. Hay períodos que parecen copia de otros que recordamos de los libros de Azorín, y, sin embargo, no son los mismos; no es el plagio propiamente dicho, sino la asimilación del estilo de un autor... a servicio del propio autor. Pero es fácil darse cuenta de que la suplantación, aunque sea en honor de la pluma que escribió *Los pueblos*, no resulta grata ni conduce al lector por el camino de la eficacia crítica. Esa especie de mimetismo literario resulta, al fin y al cabo, desagradable".

Mucho más le gustó --y con razón-- a Díaz Fernández una biografía azoriniana de propósitos bastante más modestos pero sinceros. El librito, opúsculo más bien, de José Alfonso: Azorín. De su vida y de su obra (Valencia, Cuadernos de Cultura, 1931).

En esta reseña de Díaz Fernández (Luz, 9 de enero de 1932), titulada con ternura "Un pequeño biógrafo", advierte el crítico que, si bien existen estudios magníficos y muy completos sobre Azorín (los trabajos de Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y Werner Mulerdt, por ejemplo), éste de José Alfonso es imprescindible, una "síntesis inmejorable", por los datos biográficos, algunos minúsculos, pero siempre interesantes, sobre el ambiente familiar y la atmósfera vital, en sus años de infancia y juven-

tud, del escritor. Datos preciosos e inasequibles para quien no ha tenido la fortuna de haber tratado a Azorín en los fundamentales inicios formativos de la personalidad.

"Es que el autor de *Superrealismo* está ya situado en esa zona feliz de la antología que rebasa el dominio temerario de la crítica y, al mismo tiempo, detiene las plumas frías de los eruditos. Cuando un escritor llega a dominar a la misma muerte con su obra --en eso consiste la gloria; a eso se llama inmortalidad-- y además circula físicamente entre nosotros, nos importa más que nunca verlo reflejado en los pequeños acontecimientos familiares, en los detalles vívidos de su pasado. Por José Alfonso sabemos los amigos que tuvo Azorín, el cura que bautizó al posible anarquista, el médico que le pulsó de adolescente, los libros que dejaron una huella mayor en su imaginación de artista [...] Del mismo modo ha logrado el biógrafo la identificación de ciertos personajes azorinianos con figuras vivas de Monóvar, gentes que fueron elevadas a la jerarquía de tipos literarios por la pluma de Azorín. [...] Ahora vemos mejor cómo han nacido ciertas figuras de *Los pueblos*, de *Las confesiones*, de *Superrealismo*. Porque el espíritu de un escritor es el depósito de las emociones, recuerdos y experiencias de toda una vida elaborados después en lo subconsciente para convertirse más tarde en expresión artística".

No hemos encontrado ya ningún otro trabajo sobre Azorín con la firma de José Díaz Fernández, aunque habrá más, sin duda, dispersos en periódicos y revistas. De todos modos, es seguro que cambió mucho el tono de esos artículos, porque se produjo enseguida (todavía durante el primer bienio republicano) un nuevo giro en las ideas políticas del escritor, quien, sin llegar a cuestionar la forma política del estado, criticará abierta y valientemente toda actitud exaltada, terrorista y demagógica. Así, en septiembre de 1933 es despedido del republicano Luz, a causa de sus artículos en favor de Juan March, pasando a colaborar en diarios ideológicamente más de centro, como La Libertad y Ahora. El silencio de Díaz Fernández tendría entonces su origen y explicación en una seria incompatibilidad ideológica. Es posible también que Díaz Fernández siguiera estimando a Azorín como hombre y como escritor, pero que, sencillamente, no hubo ocasión de escribir sobre él. De hecho, recordémoslo una vez más, entre 1931 y 1936 Azorín publicará sólo un librito, Lope en silueta (1935), a lo que hay que añadir el

estreno radiofónico (no se publicó el texto) de lfach (1933) y, por fin, en enero de 1936, la puesta en escena de La Guerrilla.

Lo que no se puede dudar es la admiración y el respeto de Díaz Fernández por la obra del escritor, la cual conoce perfectamente, dedicando elogios sinceros a Angeli-
ta y las novelas poemáticas Superrealismo y Pueblo. Ésta última, sobre todo, parece haber gustado al autor del Nuevo Romanticismo, pero es lógico, porque con ella se incorporaba Azorín (en cierto modo) a un vanguardismo que no quiere eludir sin embargo la cuestión social.

NOTAS

(1) AZORÍN: "Velocidad", ABC, 4 de enero de 1930 [en Años cercanos, págs. 23-25; sobre La Venus mecánica]. "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de noviembre de 1930 [recogido en La amada España; sobre las revistas Nueva España y La Gaceta Literaria].

(2) José DÍAZ FERNÁNDEZ: "Los libros nuevos. (Ojeada semanal). *Superrealismo*, de Azorín", El Sol, 5 de enero de 1930; "Superrealismo", Nueva España, nº 3, 1 de marzo de 1930, pág. 23; "Los libros nuevos. (Ojeada semanal)", El Sol, 31 de marzo de 1930 [sobre *Angelita*]; "Los libros nuevos", El Sol, 13 de diciembre de 1930 [sobre *Pueblo*]. El nuevo romanticismo, Madrid, Editorial Zeus, 1930, págs. 217-218 [sobre *Angelita*. Seguimos la edición moderna: El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban editor, 1985, págs. 146-147]. "Libros nuevos. sobre Azorín", Crisol, 1931 [recorte sin fecha; sobre el *Azorín* de Luis Villaronga]; "Reseña de libros. Un pequeño biógrafo", Luz, 9 de enero de 1932, pág. 6 [sobre el biógrafo de Azorín, José Alfonso].

(3) La figura de Obdulia recuerda a la de Judit, en el drama azoriniano del mismo título. Véase AZORÍN: Judit (Tragedia moderna), edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Alicante, CAM, 1993.

(4) AZORÍN: "Cuatro diálogos familiares de Cervantes (De la comedia *Cervantes o la Casa encantada*)", Nueva España, nº 1, 30 de enero de 1930, págs. 10-11 y nº 2, 15 de febrero de 1930, págs. 13-14.

V. 4. La "otra" generación del 27: Azorín y los humoristas de vanguardia

Muy poco --apenas nada-- es lo que ha escrito Azorín sobre los humoristas de vanguardia o de "la otra generación del 27": Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, José López Rubio y Antonio Robles, entre otros (1). Sin embargo, casi todos ellos apreciaron en mayor o menor medida las obras de nuestro escritor, en quien veían una de las pocas figuras interesantes de la literatura española de la época. Sobre todo desde el año 1926, cuando con Old Spain iniciaba Azorín su polémica campaña teatral "superrealista".

José Montero Alonso, escritor muy cercano al grupo, ha recordado (2) con qué emoción, con qué curiosidad y respeto asistieron todos juntos a cada uno de los estrenos madrileños de Azorín, y la pena que les producía ver silbados los generosos y tan delicados (pero fallidos) intentos azorinianos de renovación teatral (aunque luego, por su parte, tampoco dejaron ellos de criticar lo que encontraban en aquellas obras supuestamente "superrealistas" de torpe y de convencional, de escasa o nulumamente divertido) (3).

Enrique Jardiel Poncela

Enrique Jardiel Poncela, que nosotros sepamos, merece una sola mención, de pasada y sin interés ninguno, por parte de Azorín (véase el artículo "Los teatros de Madrid", La Prensa, 31 de marzo de 1940) (4).

En cambio, Jardiel Poncela sí que admiraba a Azorín y ha sabido apreciar --relativamente-- sus esfuerzos de renovación de la escena española. Aunque tampoco ha querido dejar de parodiar (pero con excelente humor, como a las cosas que de verdad se quiere y se conoce) el estilo de Azorín. Fue en el apéndice a su novela Amor se escribe sin hache (1929), donde finge Jardiel una graciosa galería de "Opiniones que ha-

cribe sin hache (1929), donde finge Jardiel una graciosa galería de "Opiniones que habría merecido el presente libro a algunos personajes ilustres (escritas imitando el estilo de cada uno, por el propio autor de la novela)". Entre tales opiniones, todas de broma, destacan las de Jacinto Benavente, Pío Baroja, Valle-Inclán, Francisco Rodríguez Marín, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Pedro Muñoz Seca, etc. Y, por supuesto, también la de Azorín. Se trata de una breve pero acertada parodia de la manera crítica de nuestro escritor. Escribe Azorín --perdón, escribe Jardiel:

"Es la sierra del Guadarrama. En el mes de agosto. Cae sobre el campo un calor espeso. Se oyen unas campanitas lejanas. Canta un gallo. Aún hay sol en las bardas. Torrentera abajo va un hombre. Este hombre es delgado, pequeño. Este hombre se detiene; enciende un cigarrillo, fuma. Luego continúa su marcha, torrentera abajo, agitando en el aire un rústico, grueso, sólido, firme y recio bastón.

Este hombre, delgado y pequeño, a quien sorprendemos un verano en la Sierra del Guadarrama, es el autor de la novela *Amor se escribe sin hache*, que acaba de ponerse a la venta. Azorín" (5).

Rafael Flórez, uno de los más entusiastas biógrafos de Jardiel, reproduce en uno de los libros que dedica al escritor un fragmento de una carta de Jardiel Poncela al propietario de la editorial Biblioteca Nueva, José Ruiz-Castillo (editor también de Azorín). Carta escrita, según parece, por Jardiel a bordo del barco *Monte Amboto*, rumbo a la República Argentina, en febrero de 1944. En ella se pueden leer, entre otras cosas, las siguientes muy agudas y significativas palabras:

"Valía la pena de escribir ahora unas páginas sobre surrealismo, sobre esa deshumanización del teatro, sobre ese delirio fantástico de la escena, sobre ese chorro de imposibles lanzado sobre esa infraimaginación que es el surrealismo y que en España sólo intentó Azorín (el artista que menos podía intentarlo, por cuanto carecía y carece de toda cualidad teatral, por cuanto él mismo confiesa que en teatro no se ha hecho nada en el mundo, fuera de *Hedda Gabler*, de Ibsen; por cuanto para él Shakespeare es malo y a Schiller no hay que tenerle en cuenta, y Lope y Calderón no existen). Pero carezco de tiempo material para ello, aunque sí tenga suficiente tiempo para declarar que en varias de mis comedias yo he hecho con éxito el surrealismo que antes se había intentado vanamente" (6).

Jardiel Poncela parece que valora al menos, en Azorín, la inquietud, el impulso renovador, pero no tanto los resultados, ya que no tenía, a su juicio, una imaginación poderosa el escritor, como el teatro --cierto tipo de teatro-- siempre requiere.

En otro lugar ha dejado también escritas Jardiel, a propósito de Azorín, unas interesantes palabras:

"Al hablar de teatro no puede nombrarse para nada a Azorín, tan sensible y avizor en otras disciplinas literarias, como burdo y ciego para con el arte escénico. El propio Azorín confiesa su increíble opinión de que en el Teatro no se ha hecho nada en el mundo, fuera de la *Hedda Gabler*, de Ibsen y de que Shakespeare es malo, y de que a Schiller no hay que tenerle en cuenta y de que Lope y Calderón no existen. En un escritor que manejara el tirso de la risa, estas palabras de Azorín tendrían el valor de una *boutade*; pero en pluma tan melancólicamente seria como la suya, la traducción es grave y desoladora: significan que la capacidad para asimilar el arte es en el viejo maestro mucho más unilateral, limitada y pueblerina de lo que deseáramos los que somos capaces de admirar a Lope, por ejemplo, sin dejar de admirar también al propio Azorín" (7).

Lo cierto es que Jardiel parece estar algo familiarizado con las opiniones, tan discutibles, en efecto, de Azorín sobre el teatro. Pero si no las recordaba desde su lejana publicación en los periódicos, en la segunda mitad de los años veinte --hacia, pues, casi veinte años--, pudo haberlas leído (lo que no parece improbable) en las recopilaciones de artículos teatrales de Azorín: La farándula (1945), Escena y sala y Ante las candilejas (1947). Lo que está fuera de duda es el respeto y la admiración de Jardiel por la sensibilidad y la belleza del estilo de Azorín. ¿Cómo, si no, hubiera aceptado figurar --con fotografía y todo-- como abogado defensor en el fingido "Juicio gutierresco" a que fueron llevados Azorín y Muñoz Seca tras el estreno de su comedia El Clamor?

Aunque, en realidad, en ese "juicio" los papeles del fiscal y del defensor se vienen a confundir mucho más de lo que sería pertinente, descuidando las más elementales garantías procesales. Porque un poco excesivas nos parecen las penas solicitadas

por la acusación para José Martínez Ruiz, alias "el Azorín", también conocido como "El pequeño filósofo" y "El Brandy", autor, además de la comedia perpetrada con su cómplice Muñoz Seca en la noche de autos, de ¡Frégoli, mucho Frégoli!, El doctor Charivari y otras. La pena solicitada por el fiscal, por el delito de "periodiquicidio frustrado", consiste, nada menos, que en tener que "leer cada uno [Azorín y Muñoz Seca] las obras del otro, con la accesoria de tener que oír también las respectivas críticas que se hagan mutuamente". Petición que al abogado defensor, señor Jardiel Poncela, le parece demasiado cruel, aun reconociendo la culpabilidad de sus defendidos. Y todo con el agravante de que "los procesados fueron un día de la misma índole moral de su víctima [es decir, periodistas]". Pero veamos el informe de la defensa:

"En lo que yo no puedo estar de acuerdo es en la pena que la acusación pide para los procesados. Leerse todas las obras del llamado Azorín y del llamado Muñoz Seca es excesivo, señores de la Sala. ¡Es monstruoso! ¡Es impropio de un pueblo civilizado! El progreso de la Humanidad se nutre de la supresión de penas tan horrendas como la que esa acusación ha pedido.

Y ¡aún!... si los procesados fueran dos hombres conscientes, a los que la perversión hubiera empujado al delito, yo inclinaría la cabeza y diría: "Castigad. La ejemplaridad es necesaria".

Pero los procesados, ¡oídme bien, señores de la Sala!; los procesados son dos anormales, estigmatizados por todas las terribles lacras del desequilibrio. ¡Ved esas pupilas, turbias y acuosas como el aguardiente de Monóvar y la manzanilla del Puerto! ¡Ved esos rostros, en los que el buril del desenfreno ha grabado surcos tenebrosos! ¡Ved esos cráneos y decidme si no se están quedando calvos de un modo visible!

Contemplad el llamado Azorín: apenas habla; su mirada se pierde en el vacío; usó mucho tiempo un paraguas rojo, y cuando quiere elogiar a alguien, lo llama Pitoeff. ¡Es un paranoico-depresivo, con ausencias intermitentes!

[...]

¿No son éstos signos de anormalidad? ¿Juzgaréis igual, señores de la Sala, las acciones del hombre normal que las del anormal? [...]

¡A buen seguro que no!

¡Yo os pido, en nombre de la Justicia, del Derecho y de la Religión de nuestros mayores, un poco de piedad para esos desdichados, en cuyos cerebros oscuros no ha entrado nunca el sol ni *La Vie Parisienne*!

[...]

He dicho. --JARDIEL PONCELA".

Antonio Robles ("Antoniorrobles")

Otro interesante escritor de este grupo de humoristas de vanguardia es Antonio Robles (o "Antoniorrobles"). Elogiado entonces como el primer cuentista infantil, llegó a merecer que uno de sus libros, Cuentos de los juguetes viejos, fuese elegido el mejor libro del mes, en diciembre de 1931 (8). Azorín dedicó a Antonio Robles unas pocas líneas en un "Índice de libros nuevos españoles" (La Prensa, 22 de mayo de 1932):

"Dos palabras acerca de los cuentos para niños. No es cosa fácil escribir para los niños; siempre el autor que escribe para los niños propende a escribir para los adultos. No puede uno quitarse la vanidad de querer agradar a los grandes. Se necesita una vocación especial para escribir con destino a los hombrecitos de ocho años. Y Antonio Robles la tiene. Ahora acaba de publicar dos volúmenes de cuentos: *Cuentos de las cosas de Navidad* y *Cuentos de los juguetes viejos*. ¡Los juguetes viejos! ¡Cuántas cosas nos sugieren a los que somos viejos! Hemos jugado con muchas cosas en la vida; hemos tenido la ilusión de muchos juguetes, y ahora nos acordamos de los que teníamos cuando éramos niños".

De lo que no hay tampoco duda ninguna, es de la admiración que Antonio Robles siente por Azorín. En 1931, en una entrevista con Esteban Salazar Chapela para La Gaceta Literaria, exclama fervoroso: "...Aquellos libros de Azorín, llenos de emoción y solera". Y luego, en "La autobiografía grande" que antecede a su novela Novia, partido por 2 (1929), encontramos también algunas noticias curiosas sobre Azorín. Así, por ejemplo, confiesa Robles que:

"He tenido tres campañas a la punta de la pluma; tres campañas para mí trascendentes: en contra de Valle Inclán y Pérez de Ayala, y a favor de Azorín [...]. Pero las tres las he ido retrasando [...]. La favorable a Azorín no la hice --aun gustándome tan profundamente en él el detalle tan exacto y tan sabroso-- porque ahora, con motivo de hacer teatro, comete algunos actos desproporcionados del Azorín bueno, que fue y que es... y no me da la gana de ser yo un cultivador de esos... como infantilismos [...]. Además, viviendo todos, alrededor todo son prejuicios. ¿Qué sabe nadie cómo escriben Valle, Ayala o Azorín? Cuando se hayan muerto sus biografías y cincuenta años después --que sus biografías sean un cuento más--, les juzgaremos bien. Entre tanto, dejémonos mecer por el prejuicio, porque hay que vivir el oleaje de la vida" (9).

Fue, además, Antonio Robles quien hizo una interesante entrevista a Azorín, en abril de 1928, para el semanario Estampa:

"El otro anónimo era para llamarme imbécil, porque me había retratado muy solamente y como por vanidad, en una interviú con Azorín. Ahora, no es que yo defienda al del anónimo; pero hace falta ser bobo para retratarse en la forma tonta en que yo estaba allí. Lo que pasó --cónstele al amigo y compañero desconocido que me escribió--, fue que yo me puse allí para que hicieran una composición luego. Y por entonces cambió la dirección de *Estampa*, y unos ignoraban lo que habíamos pensado los otros y yo" (10).

En realidad, en ningún número de Estampa se encontrará ese montaje fotográfico a que se refiere Antonio Robles. Hay que ir a buscarlo a la revista Gutiérrez. En aquella entrevista de Antonio Robles con Azorín (también con Muñoz Seca), aparecía, efectivamente, fotografiado el humorista con el autor de La voluntad, muy serios y circunspectos los dos. Para lo que sirvió luego esa fotografía, convenientemente recortada, fue para ilustrar el apócrifo "Juicio Gutierrezco" a que fueron llevados Azorín y Muñoz Seca por parte de Jardiel Poncela (abogado defensor) y "Menda" (acusación), en el número 52 (26 de mayo de 1928) de Gutiérrez, y al que ya hemos hecho referencia.

En la entrevista de Antoniorobles con Azorín ("Muñoz Seca y Azorín explican su colaboración", Estampa, nº 14, 3 de abril de 1928), muy interesante por lo que se refiere a la gestación de El Clamor, nos importa destacar cómo califica Robles a Azorín de "admirable maestro, el creador de un estilo de la más pura emoción" y "genial explicador de la vida quieta". Además, le parece admirable la sinceridad de Azorín. Entre varias opiniones del maestro, todas curiosas, recoge por ejemplo Antonio Robles, sin duda con satisfacción, juicios como el siguiente: "Todo el Teatro tradicional, el teatro sancionado durante los últimos treinta años, se conmueve y se desgaja ante las comedias de Muñoz Seca. La atención de los públicos se aparta de lo pasado, y queda en situación de fijarse en otros espectáculos nuevos". Son pocas pero muy pertinentes

las preguntas que el humorista hace a Azorín, y cuyas respuestas iluminan bastante el proceso de su colaboración con Muñoz Seca, algo que hasta entonces había permanecido casi en secreto. "En realidad --explica Azorín--, la solidaridad entre los dos [Muñoz Seca y él] estriba en que Muñoz Seca es una causa de destrucción del teatro sancionado, y yo, por mi parte, modestamente, un deseoso del advenimiento de un Teatro nuevo. Y esta es una base tan considerable de compenetración, que hace que queden en segundo término las desemejanzas y divergencias".

Entrevista a continuación Antonio Robles a Muñoz Seca, siendo también de un gran interés las declaraciones transcritas, por las referencias que se hacen a Azorín. No entiende Robles sin embargo cómo han podido ponerse de acuerdo dos sensibilidades, dos temperamentos literarios tan distintos como el de Azorín y el de Muñoz Seca. Pero es obvio que, buena o mala, oportuna o no, la comedia salió adelante con una gran satisfacción por parte de los dos, encantados de colaborar el uno con el otro.

Nos parece también interesante recordar que Antonio Robles, en otro momento de su novela Novia, partido por dos, compara Azorín ventajosamente sobre Baroja: "A mí me aburren --dice-- las fábulas novelescas de Baroja; no tienen hilación sentimental; en cambio, tiene capítulos dignos de Azorín, en su amor al detalle selecto" (Ob. cit., pág. 71).

José López Rubio

Asistió al Banquete en honor de Azorín, convocado por Ramón Gómez de la Serna y Antonio de Obregón el 26 de junio de 1930 (homenaje al que se adhirió también Antonio Robles).

López Rubio había tenido ocasión de entrevistar a Azorín, para la revista Estampa, el 21 de julio de 1928 (nº 31). En este trabajo, titulado "Espejos de papel", se pedía

a Azorín (también a Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d 'Ors y Pérez de Ayala) una autocaricatura. Dichas caricaturas, una vez recibidas, se reprodujeron acompañadas cada una de un breve comentario, suavemente irónico, firmado por José López Rubio (11). El interés de ello radica en que, según López Rubio, el dibujo de cada autor revela, poco o mucho, algo de su psicología e incluso de su estilo. Así, después de analizar --glosar más bien-- poéticamente la de Pío Baroja, le toca el turno a la de Azorín, de quien escribe:

"Si Baroja es honrado, Azorín es franciscano, asceta, de su autocaricatura.

Por estilo, hubiese querido hacer una cosa clara, sugerente. Hubiera querido no hacer ni una sola línea. Acaso, en la cuartilla blanca, se vió retratado mejor que ningún otro.

Pero había que fijar por medio de líneas. Hizo, mal, un trazo para encerrar sus facciones. No se ha mirado al espejo. (En las librerías no hay espejos.) No se ha mirado al retrato.

Se ha recordado, entonces, con humildad.

(Todos sabemos hacer una caricatura de Azorín. La cara, redonda; luego, unos puntos: los ojos, la boca, la nariz. El bigote, un acento circunflejo, cuando tenía bigote.)

Azorín recordó su caricatura, sin rasgos salientes donde pueda anidar el parecido.

Y para que no pareciese que, con dos puntos, se conocía sus ojos claros, y con un solo punto su boca, llenó el espacio de su rostro con líneas como disciplinazos al parecido. Con feroces rayas destruyó su imagen que había visto en el aire.

Se suicidó el parecido. Se echó sobre los hombros una mala capa y se puso una mala corbata.

Se desentiende, huye. Tal vez, ha recelado algo, y salió al paso con toda renunciación.

Y no había motivo, don José. Nadie hubiera pensado mal".

(En honor a la verdad, hay que decir que la caricatura de Azorín, si curiosa por ser obra de su mano, es en cambio, y con diferencia, la peor de las cinco recibidas por José López Rubio en la redacción de Estampa.)

Edgar Neville

Edgar Neville es uno de los pocos escritores jóvenes que asistió al banquete a

Azorín, en Pombo --recuérdese el veto a esa celebración, según testimonio de Gerardo Diego--, convocado por Ramón Gómez de la Serna el 22 de noviembre de 1927. Sin embargo, habrá que esperar bastante tiempo a que Azorín hable brevísimamente, aunque muy elogiosamente de Neville. Fue en dos artículos posteriores ya a la guerra civil: "Cine de fantasía" (recogido en El cine y el momento, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953) y "Luz de Madrid" (ABC, 6 de diciembre de 1950; recogido en El efímero cine, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955). En el primero de estos trabajos escribe Azorín:

"No condenamos el humor en el cine; no somos alguien para condenar nada; pero preferimos siempre la ironía al humor [...]. Cervantes es irónico; lo es Laurence Sterne. No siempre uno y otro. La ironía nos seduce, apacible; no nos conmueve; no nos sorprende. No sabemos, a veces, si se trata o no de ironía: la duda nos deja meditativos, absortos. ¿Nos deja también perplejos, pensativos, el humor? Cuando queremos recobrarlos, en una obra irónica, en que no sabemos si sonreír o no --siempre sonreír y no reír--, ya ha pasado. Nos encontramos en un nuevo estado espiritual, más satisfechos de nosotros que antes. Hemos presentado; hemos adivinado. Edgardo Neville, conde de Berlanga del Duero, ha hecho cine de fantasía --sin incoherencia-- y cine de observación. Neville aporta al cine las características de su temperamento literario: delicadeza y elegancia. En la Academia francesa hace tiempo que entró el cine en la persona de Marcel Pagnol..." (12).

Azorín apreciaba entonces en Neville al cineasta tanto o más que al escritor, no recatándose en sugerir para él un sillón de académico. También gustó mucho a Azorín --lo dice en su artículo "Luz de Madrid"-- una película de Neville que protagonizaban Conchita Montes y Fernando Fernán Gómez. (La película, en concreto, era El último caballo, dirigida por Edgar Neville, quien firmaba también el guión.) (13)

De la amistad entre Neville y Azorín dan testimonio los libros que del humorista y poeta se conservan en la biblioteca personal de Azorín, todos con cariñosas dedicatorias.

Las revistas: "Buen humor" y "Gutiérrez"

Muy curiosas (y significativas, quizá) son las bromas, reseñas y chuchufletas que

hubo de sufrir Azorín, publicadas, sin firma, la mayoría, pero desde luego por los miembros del grupo, en las revistas Buen humor y Gutiérrez (Semanario español de humorismo).

1. BUEN HUMOR:

En esta revista no hemos encontrado ninguna alusión burlesca a Azorín, aunque sí reseñas --por lo general poco favorables-- de los estrenos de sus comedias, a cargo del crítico y humorista Manuel Abril (nos limitaremos sólo a mencionarlas):

- Manuel Abril: "Old Spain, por Azorín" (nº 259, 14 de noviembre de 1926, págs. 17-19).

- Manuel ABRIL: "Bambalinas" (nº 260, 19 de diciembre de 1926, pág. 19).

- Manuel ABRIL: "Bambalinas" (nº 277, 20 de marzo de 1927, págs. 17-18).

- Manuel ABRIL: "Bambalinas" (nº 278, 27 de marzo de 1927, págs. 18-19).

- Manuel ABRIL: "El Fuencarral. Comedia del Arte" (nº 314, 4 de diciembre de 1927, pág. 18).

- Manuel ABRIL: "Almanaque. El año teatral. El superrealista Azorín" (nº 317, 25 de diciembre de 1927, pág. 28).

- Manuel ABRIL: "Las comedias de la infelicidad" (nº 324, 12 de febrero de 1928, págs. 18-20).

2. GUTIÉRREZ:

Para los colaboradores de Gutiérrez, ha sido Azorín una de sus obsesiones favoritas (la verdad es que las circunstancias lo favorecieron), pues encontramos un número apreciable de alusiones irónicas al escritor, no demasiado graves sin embargo, ni, por supuesto, importantes, pero en el fondo bastante injustas y poco comprensivas.

- ANÓNIMO: "Libros que vamos a recibir": "Azorín --*English spoken*" (nº 1, 7 de mayo de 1927, pág. 12).

- "GUTIÉRREZ" (por "K-Hito = Ricardo García López): "Dirección general de cuentas atrasadas. Negociado de incobrables. José Martínez Ruiz, Azorín" (nº 3, 21 de mayo de 1927, pág. 3).

- ANÓNIMO: "Chismes teatrales. Otro estreno de Azorín": "Entre acomodadores, tramoyistas y demás gente del mundillo teatral se susurra que Azorín ha entregado una nueva obra a la compañía López y señora, que debutará el próximo día 2 en Calamonte.

La obra pertenece a una nueva modalidad, que su ilustre creador llama *condenporsinsobretasuperrealista*, y lleva por título *El doctor John, otorinolaringólogo*. Con *sulta: de 6 a 8; especial para obreros, de 2 a 4, una peseta*.

El argumento es interesantísimo. Se trata de un cabo de la Cruz Roja al cual le toca la lotería, y de resultas se vuelve loco y le da por coleccionar pianolas. Dentro de una de ellas encuentra un retrato de mujer firmado por Tecla (obsérvese el gracioso chiste) y se enamora de ella. Por las noches la pianola suena misteriosamente, tocando el *Himno a Valencia* y *El sobre verde*, y entonces el cabo se suicida, legando su fortuna al Sindicato de las Artes Blancas.

Durante la representación, el autor recibirá amablemente en la Contaduría a los espectadores que deseen aclaraciones sobre los puntos oscuros de la obra" (nº 4, 28 de mayo de 1927, pág. 18).

- ANÓNIMO: "La Gaceta": "En el número correspondiente al día 32 del mes pasado se insertan las siguientes disposiciones [...]: Instrucción pública: Desestimando rotundamente la solicitud del Sr. Martínez Ruiz, Azorín, para que se declare de texto en las escuelas públicas su obra *Old Spain*" (nº 5, 4 de junio de 1927, pág. 4).

- ANÓNIMO: "Balduque": "Muñoz Seca ha escrito una obra en colaboración con Azorín. ¡Este Muñoz Seca es inagotable! ¡Siempre buscando trucos nuevos para hacer reír a la gente!" (nº 19, 8 de octubre de 1927, pág. 4).

- ANÓNIMO: "Difuntos: Azorín y Muñoz Seca": "Fue de la Ceca a la Meca / dando tumbos Azorín; / pero, al fin, / se juntó con Muñoz Seca. / Él aportó los asuntos / y Perico dialogaba... / el fin fue el que se esperaba: / que los enterraron juntos" (nº 22, 29 de octubre de 1927, pág. 19).

- ANÓNIMO: "Balduque": "Cartelera de un cine: *Locura teatral: El precio de la gloria*. Parece una alusión a Azorín" (nº 25, 19 de noviembre de 1927, pág. 4).

- ANÓNIMO: "Gacetillas. Comedia": "Han comenzado los ensayos de la farsa ultramoderna en tres actos, sin personajes ni bambalinas, *No tomes tila, Gertrudis*, original de los señores Muñoz Seca y Azorín.

El primer acto transcurre a bordo de un submarino; el segundo, en la catedral de Reims, y el tercero, en un bar de la calle de Arganzuela.

Tiene la obra la novedad de haber sido sustituidos los personajes por las proyecciones humorísticas de las sombras siluetadas y estilizadas de la compañía.

Se advierte a los señores críticos que, si quieren asistir, será a condición de que presencien el estreno con los ojos vendados y luego dejen escribir la crítica al señor Azorín" (*Ibidem*, pág. 14).

- Fernando PERDIGUERO: "Inocentadas (Noticias para ser leídas el día 28)": "Nuevo coletudo. Después de meditarlo profundamente y en vista de que el Sr. Sánchez Megía se dedica a escribir para el teatro, Azorín ha decidido pasarse al arte del toreo, y debutará a principios de temporada con el nombre de "Chiquito superrealista".

Con objeto de renovar algo la fiesta y darle cierto matiz de modernidad, el nuevo matador prepara algunas suertes que han de llamar mucho la atención, entre ellas las de poner las banderillas en triciclo y largas cordobesas a la pata coja.

También piensa sustituir el traje de luces por la escafandra y sombrero hongo.

El nuevo diestro ha nombrado apoderado al Sr. Muñoz Seca, al cual deben dirigirse todos los empresarios" (nº 30, 24 de diciembre de 1928, pág. 35).

- Alfonso MARTÍN SÁNCHEZ: "El estreno de mi drama" (nº 36, 4 de febrero de 1928, págs. 10-11) [Parodia de las obras teatrales de Azorín].

- ANÓNIMO: "Balduque": "Azorín se ha metido con la Prensa. Cría cuervos superrealistas y te sacarán lo que puedan" (nº 51, 19 de mayo de 1928, pág. 8).

- "MENDA" / JARDIEL PONCELA: "Un juicio gutierresco. El dos de mayo en el teatro de la Comedia" (nº 52, 26 de mayo de 1928, págs. 5-6).

- ANÓNIMO: "¿Por qué no lee usted *Gutiérrez*?: "¿Porque estoy ya de pullitas y chirigotas... Azorín" (nº 54, 9 de junio de 1928, pág. 13).

- ANÓNIMO: "Juicio del año": "Acúsase al año 1928 de haber sido un año bisiesto, como si de eso tuviese la culpa él. Ese será, en definitiva, un mal de herencia. Él ha sido bisiesto por la misma razón que Azorín escribe etopeya: porque no hay más remedio [...]. Yo tengo que confesar que los estrenos de Azorín me parecen, francamente, poco superrealismo, tanto más cuanto que a ellos asistió poca gente, y, en realidad, se trata casi de un secreto" (nº 83, 29 de diciembre de 1928, pág. 6).

- "MENDA": "Encuestas de *Gutiérrez*": "Vamos a ver: ¿Usted qué opina de eso de ir sin sombrero?". "Yo puedo decir que sin sombrero se me van las ideas como si tuviese un agujero en la coronilla y las ideas fueran humo. El sombrero me las sujeta. Azorín (Gran filósofo)" (nº 115, 17 de agosto de 1929).

Y no hemos encontrado nada más sobre Azorín en la revista Gutiérrez.

En definitiva se puede concluir, según los artículos y alusiones que hemos localizado (no muy importantes, claro, pero interesantes sin duda), que Azorín no era, no podía ser, dada su sensibilidad y profundas preocupaciones, un escritor que pudiera servir de ejemplo a la mayor parte de los nuevos escritores humoristas, como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Enrique de Lara ("Tono"), Edgar Neville, José López Rubio y Antonio Robles, tan originales y tan diferentes entre sí. Lo cierto es que la cul-

tura literaria de algunos de ellos era bastante deficitaria, razón quizá por la que bro-
mearon tanto a costa de las especulaciones "superrealistas" del escritor. En cualquier
caso, es innegable que Azorín se anticipó a todos ellos cuando inició por su cuenta y
riesgo, en la segunda mitad de la década de los veinte, una apasionada campaña de
renovación del teatro español, proponiendo, frente a la comedia burguesa convencio-
nal, unas obras "superrealistas" donde tiene una importancia fundamental la fantasía y
en algún momento, incluso, el humor y hasta el absurdo. La influencia azoriniana es in-
negable a mi entender, pero convendría que se estudiara con atención, en algunas de
las mejores comedias de Edgar Neville y de José López Rubio (no por casualidad los
más cultos y delicados de estos autores), pero también en algunos momentos, aquí y
allá, de las obras de Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.}

NOTAS

(1) El crítico Eduardo Haro Tecglen escribía hace poco que "López Rubio era uno de los mejores autores de la que se llamó a sí misma "la otra generación del 27", que también ha sido considerada como la de "la otra apertura": unos autores de teatro que rompían con lo chabacano y lo vulgar de la comicidad y ascendían hacia una literatura escénica digna. Venida, quizá, de "la comedia de la felicidad" (por un título de Evreinof que se estrenó en Madrid en 1928)" (Eduardo HARO TECGLEN: "Sale de escena López Rubio", El País, 5 de marzo de 1996).

Recuérdese que El doctor Frégoli o la Comedia de la felicidad, de Evreinof, traducida por Azorín, se estrenó en Madrid, en el teatro Alkazar, en 1928.

(2) Así lo recuerda en una conferencia leída en la Sociedad Cervantina de Madrid en marzo de 1996. Montero Alonso realizó justo por aquellos días una interesante entrevista al escritor: "Azorín, en un ensayo de *Brandy, mucho brandy*", Nuevo Mundo, 18 de marzo de 1927.

(3) Se ve muy bien en algunas reseñas y cuchufletas aparecidas en las revistas cómicas donde colaboraban los miembros del grupo, es decir, en Buen humor y, sobre todo, en Gutiérrez.

(4) Pero Azorín sí tuvo, al menos, un instante de curiosidad por la obra de Jardiel Poncela. En una entrevista con Leandro Navarro para la revista Argos, en julio de 1927, pág. 22, leemos: "Le preocupa [a Azorín] el movimiento de las compañías y el resultado de las obras. Me pregunta por el estreno de *Una noche de primavera sin sueño*, de Jardiel Poncela.

—Nada —le digo; fue una lástima, a mi juicio; en el primer acto entra un hombre por una ventana en escena; es una entrada superrealista, llega como llovido del cielo. El público admite a este personaje, y entra en la equívoca e inexplicable situación con gusto. Sin embargo, en el tercer acto, el personaje nos explica, en realidad, cómo entró, de dónde vino y quién es, y esta explicación manida rompe el encanto de snobismo de la primera entrada.

Azorín asiente, se alegra, coincide con lo que le decimos..."

(5) Enrique JARDIEL PONCELA: Obras Completas, tomo VI, Barcelona, Editorial AHR, 1973, 7ª ed., pág. 712. (Se publicó por primera vez en el número 72, del 13 de octubre de 1928, de la revista Gutiérrez.) Otro testimonio admirativo de Jardiel: "gracias a mi excepcionalidad, puedo presumir de conocer el castellano mucho más a fondo que Azorín" ("Algunas frases y palabras que el público conoce mal", en Enrique JARDIEL PONCELA: Obras Completas, tomo V, Barcelona, Editorial AHR, 1973, 7ª ed., pág. 869).

(6) Rafael FLÓREZ: Mío Jardiel (Jardiel Poncela está debajo de un almendro en flor), Alfoquequerías, Biblioteca Mirífica del Autor, Madrid, 1993, pág. 277.

Sin embargo, mucho antes, en una entrevista de Jardiel para la revista teatral y de espectáculos Tarari! (nº 3, correspondiente al 1 de noviembre de 1930), rehúye el humorista dar su opinión sobre el teatro de Azorín (lo que se debe interpretar como un juicio desfavorable):

--¿Qué piensa del estado actual de nuestro teatro?
 --Pienso del estado actual de nuestro teatro lo que pienso del bacalao a la vizcaína: que puede que sea una cosa exquisita, pero que a mí me da náuseas.
 -- ¿Qué le parece el teatro de vanguardia?
 --Contestaré a esa pregunta con la frase que suelen pronunciar los padres de familia cuando una hija suya les pide opinión sobre su novio: "Para formar opinión sobre él espero que me lo presenten".
 --¿Azorín?
 -- Seudónimo de Martínez Ruiz".
 (ANÓNIMO: "Autores nuevos y nuevos autores. Enrique Jardiel Poncela contesta a veintidós preguntas que le hace *¡Tararí!*".

(7) Tomo la cita del libro de Juan BONET GELABERT: El discutido indiscutible. Jardiel Poncela. Los que le ensalzan, los que le menosprecian y los que le imitan, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, págs. 95-96.

(8) "Fue decisión de un jurado que formaban Azorín, Díez-Canedo, Salaverría, Pérez de Ayala, Ricardo Baeza y Pedro Sáinz Rodríguez" (José María MARTÍNEZ CACHERO: "Introducción" en Antología del cuento español. 1900-1939, Madrid, Castalia, 1994, pág. 19).

(9) ANTONIORROBLES: Novia, partido por 2, Introducción de Enrique García Fuentes, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, págs. 57-58.

(10) Ibidem, pág. 66.

(11) Como dato de interés, señalar que estas cinco caricaturas aparecieron a finales de 1996 en una librería madrileña de viejo, donde pudo ser adquirida la de Azorín por quien fue su discípulo y luego óptimo biógrafo, Santiago Riopérez y Milá.

La caricatura del escritor, además de en el número de la revista Estampa, fue reproducida en la primera edición de la biografía de Azorín (1930) por Ramón Gómez de la Serna.

(12) AZORÍN: "Cine de fantasía", en El cine y el momento, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, págs. 14-15.

No hemos encontrado ningún artículo específico de Neville sobre Azorín. Sin embargo, en "Calle de Ramón", una "tercera" de ABC, el 2 de abril de 1946, escribe Neville que "hay gente que tiene nombre apto para calle y gente que no lo tiene. Azorín, por ejemplo, debiera tener una tranquila plazoleta en el Retiro" (Edgar NEVILLE: Las terceras de ABC, Madrid, Prensa Española, 1976, pág. 46).

(13) Una buena explicación de por qué le interesó tanto a Azorín el cine de Edgar Neville, es la de Juan DE MATA MONCHO AGUIRRE: "Azorín y el cine español del momento", Anales Azorinianos, 6, Alicante, CAM, 1997, págs. 69-78.

VI. AZORÍN Y EL SURREALISMO

Introducción

Habrán seguramente muchos críticos y estudiosos que al leer el título de este capítulo tengan, además de una (relativa) sorpresa, muy razonables dudas sobre la oportunidad y el acierto de titular así, "Azorín y el Surrealismo", un capítulo fundamental sin embargo, como veremos, de este trabajo. Más adecuado quizá sería el título de "Azorín y el Superrealismo". En efecto, también a nosotros nos parece impropio (en cierta manera), aunque necesario, el epígrafe elegido, y por eso queremos matizar enseguida con qué intención y muy concreto y restringido significado ha empleado Azorín la traducción literal --"superrealismo"-- de la expresión francesa "Surréalisme".

En realidad, conviene avisarlo desde el principio, no vamos a intentar hacer aquí un estudio analítico y minucioso de la narrativa (novela, cuento) y el teatro "superrealistas" de Azorín, sino que intentaremos sólo poner en antecedentes al lector para que pueda luego él solo, por sí mismo, valorar la posible o, por el contrario, equivocada adscripción de la serie de "Nuevas Obras" de Azorín (es decir, las escritas, estrenadas o publicadas entre 1926 y 1936) a las literaturas de vanguardia, y dentro de ellas, específicamente, a ese amplio y tan interesante movimiento estético que se conoce en España, por cierto en traducción equivocada, como "Surrealismo".

Sobre la discutida tercera época de Azorín (la "superrealista"), se ha escrito mucho ya, en realidad. Sin embargo, no ha sido posible ponernos de acuerdo todavía sobre el sentido con que Azorín emplea, a partir de 1927, esta palabra, cuando califica de "superrealistas" obras cuyas tan diferentes entre sí como las piezas de teatro Old Spain!, Brandy, mucho brandy, la trilogía Lo Invisible, los cuentos de Blanco en azul y las fábulas "algo complicadas" (la expresión es del propio Azorín) de Cavilar y contar, así como las novelas Félix Vargas (después El caballero inactual), Pueblo (Novela de

los que trabajan y sufren) y la titulada, quizá provocadoramente, Superrealismo (luego El libro de Levante).

La polémica sobre el Surrealismo en Azorín empezó muy pronto, casi inmediatamente después de habersele ocurrido calificar de este modo las primeras obras de teatro que había conseguido estrenar: Old Spain! y Brandy, mucho brandy (1). Sin embargo, Azorín --podemos precisarlo, creo, por primera vez-- conocía bastante bien qué era y qué significaba el Surrealismo al menos desde el año 1925. Dato que no parece ocioso advertir, pues ahora más que nunca, antes o después, en los años del período de entreguerras, es cuando más trascendencia tiene la posibilidad de señalar con exactitud el momento en que un escritor ha manifestado tener conocimiento de una corriente estética concreta --sobre todo cuando, directa o indirectamente, como un modelo a seguir o, por el contrario, a evitar, ha podido influir (y es, justamente, el caso de Azorín) en la obra posterior de un escritor (2).

Antes de nada, conviene precisar qué entiende Azorín por "superrealismo". La dificultad está en que Martínez Ruiz, al revés de los poetas, los artistas y escritores jóvenes españoles próximos de verdad al Surrealismo, traduce literal, perfectamente al castellano el término francés "Surréalisme". Hemos de distinguir, entonces, con la mayor claridad posible:

1º Qué es y en qué consiste, en concreto, el "Surréalisme" francés (según lo entiende su principal definidor y teórico, André Breton).

2º Qué es, qué representa el "Surrealismo" para los escritores españoles de la época y

3º Qué es y en qué consiste el "Superrealismo" de Azorín.

Se ha escrito mucho ya --lo hemos advertido antes-- sobre el sorprendente y

tan cuestionado surrealismo (o "superrealismo") azoriniano (3). En realidad, la escasa precisión de la palabra se ha extendido también al juicio de los críticos, y así es como nos podemos encontrar hasta tres distintas corrientes de opinión a propósito del "superrealismo" de Azorín.

1º Para la mayor parte de los críticos, Azorín no es un surrealista en absoluto. Lo que hace es hablar de oídas y superficialmente, aprovechar con oportunismo el éxito de las teorías bretonianas --las que no entiende nada, porque si las entendiera desde luego no las compartiría--, para aparentar una modernidad de la que su pensamiento estético (y político) carece. Así, lo que algunos azorinistas entusiastas piensan es la valentía y originalidad extrema del escritor, no es otra cosa en realidad que el acelerado principio de su decadencia.

2º En cambio, para otros críticos (los menos; por lo general son los estudiosos de la obra de Azorín, sobre todo de su narrativa y su teatro), tiene razón el escritor. Es un surrealista o "superrealista" --como se prefiera--, aunque moderado. Lo único que ha hecho es extremar, llevar a sus últimas pero lógicas consecuencias unas tendencias vanguardistas que pueden encontrarse, ya hacia 1902, en los inicios de su obra como escritor.

3º Opinión muy poco difundida hasta hoy, pero que sin embargo es la nuestra: Azorín no es un surrealista al modo francés (movimiento que conoce con cierto detalle, pero cuyas teorías comparte sólo relativamente), sino que en realidad propone una cosa muy distinta (y aun contraria) a lo que es y supone el Surrealismo. Él ha hablado siempre --nótese bien-- de "superrealismo", es decir, de algo que, como intentaremos probar, está mucho más cerca, si es que no se trata de una misma cosa, de la "Poesía Pura" de un Jorge Guillén y un Pedro Salinas (la anterior a 1936) y la poesía "desnuda" de la segunda época, la abstracta o metafísica, de Juan Ramón Jiménez.

Conviene de todos modos hacer una precisión, y es que el "superrealismo" de Azorín no es una propuesta rígida, exclusivista y dogmática, sino bastante flexible y "permeable" --adoptamos la peculiar terminología barojiana, que tanto divertía a Azorín. Así pues, es evidente para nosotros que Azorín, a la vez que mantiene en lo esencial una refinada sensibilidad de escritor impresionista, se esfuerza además ahora por conseguir "la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu" (así se declara en el "Prólogo" de Félix Vargas), en tanto irrumpe en bastantes más ocasiones de lo que se piensa, y por cierto como un elemento fundamental de su poética, el juego y vaivén constante de la realidad con el ensueño. Y esto de un modo tan intenso, sincero y consolador para Martínez Ruiz, que lo veremos ya siempre en sus escritos hasta el final de su vida.

Se comprenderá entonces perfectamente que, en nuestra opinión, pero contra lo que viene siendo habitual, la etapa o "sección superrealista" de Azorín no se reduce sólo a una moda pasajera limitada a unos pocos años --la segunda mitad de la década de los veinte--, sino que su influencia se extiende mucho más allá, llevando a un grado extremo de libertad y de pureza la obra última de Azorín, alcanzando quizá su culminación en una novela tan bella pero enigmática como La isla sin aurora (1944).

Es necesario sin embargo proceder con tanto orden como minuciosidad, evitando divagaciones y lirismos, así que pasamos ya, sin más preámbulos, a explicar las afinidades y divergencias del Surrealismo (francés y español) con el peculiar "superrealismo" de Azorín.

Antes de nada, diremos cuándo, cómo, por qué y con qué sentido ha hablado Azorín del Surrealismo por primera vez. Según Christian Manso, uno de los azorinistas que mejor ha estudiado el tema, esto ocurre en una entrevista de Luis Calvo con el escritor aparecida, en ABC, el 31 de marzo de 1927, dos semanas después del tempe-

tuoso estreno de Brandy, mucho brandy. Sin embargo, gracias a las carpetas de artículos de Azorín recopilados por Inman Fox, artículos que hasta ahora nadie parece haberse tomado la antipática pero fundamental (y apasionante) obligación de revisar, uno por uno, podemos concluir nosotros, y es noticia --me parece-- de una cierta importancia, que Azorín conoce el Surrealismo bastante antes de que lo se piensa.

En efecto, Azorín publica en ABC, el 22 de julio de 1925, un artículo titulado "De una extraña modalidad". Se trata de un trabajo muy interesante, pero que por desgracia, aunque había quizá alguna razón para olvidarlo, no ha sido recogido nunca en libro. Ya resumimos con detalle en otro lugar (véase el capítulo dedicado a los ultraístas) el contenido de este artículo, por lo que ahora sólo vamos a recordar qué dijo Azorín, expresamente y en concreto, sobre el "Surréalisme" --palabra que traduce a la letra como "sobrerealismo (o ultrarrealismo)".

Cada veinticinco años --advierte Azorín-- el péndulo de la sensibilidad estética va de un extremo al otro. Ahora, por ejemplo, se mueve del realismo al idealismo.

"Nos hallamos ahora en el idealismo. Lo que se llama el *sobrerealismo* (o *ultrarrealismo*) no es más que la pintura de los afectos del mundo interior. Agotada la descripción de la materia, se intenta ahora emprender la de lo abstracto. Y eso es loable, y ha producido ya tal propósito obras bellas, interesantísimas. La literatura ultrarrealista --pintura de estados psicológicos-- es idealismo puro. Hay en el campo literario regiones altas y regiones bajas. En la altura se practican las nuevas fórmulas literarias prudentemente, tratando de enlazarlas con lo tradicional. En las regiones bajas, en que se suelen mover los jóvenes --alegres, dichosamente, ilusos-- predomina la irreflexión y la extremosidad".

Queda pues fuera de toda duda que Azorín sabe, aunque quizá sólo de oídas, de lo que está hablando. Le parece interesante y lógica la propuesta "sobrerealista (o ultrarrealista)", la cual consiste, tras el agotamiento del realismo, en la pintura de los estados psicológicos y los afectos del mundo interior. Ahora bien, Azorín tomará de la

nueva estética, consecuente siempre con la dirección general de su obra, condicionado por su biografía y, sobre todo, obligado por su refinada y exquisita sensibilidad, sólo lo que le interesa y sabe puede servirle, es decir, el esfuerzo por desprenderse de toda adherencia material --lo oscuro, sucio, torpe y pesado-- para alcanzar la verdad interior, siempre bajo el signo puro del espíritu. Azorín de ninguna manera podía ser un escritor surrealista. Ésto es algo que puede deducir cualquiera que haya leído con atención un par de libros de Azorín. Y, sin embargo, ha sido el propio escritor, aunque de buena fe, quien ha dado origen al equívoco y a su posterior discusión apasionada.

Quizá todo se puede explicar si advertimos que, en realidad, son los propios escritores surrealistas quienes no acaban de tener muy claro, a pesar de sus manifiestos, cónclaves, comuniones y ex-comuniones, qué es, qué se propone, en qué consiste y cuáles son sus límites, el movimiento surrealista. Lo cierto es que todavía hoy, si preguntamos a profesores y críticos cómo debe traducirse la palabra Surrealismo, la mayor parte de ellos nos responderá (hemos hecho la prueba varias veces) que significa, aproximadamente, algo así como "lo que está debajo de lo real", siendo lo real sólo una apariencia convencional, y lo auténtico todo lo que se encuentra oculto y reprimido bajo los prejuicios sociales, morales, estéticos, políticos, científicos y religiosos de la sociedad burguesa. La explicación de lo que es el Surrealismo resulta, pues, bastante exacta. Ahora bien, el problema está en la propia palabra que lo define. Porque "Surréalisme", en francés, significa no lo que está debajo, sino lo que está por encima, más allá de lo real. De ahí que Azorín haya traducido la palabra en 1925 como "sobrerrealismo (es decir, ultrarrealismo)", y algo después, en 1927, como "superrealismo" --la traducción literal sería "suprarrealismo".

En mi opinión, Azorín no ha sido nunca un surrealista, sino un "poeta puro" en prosa, con lo que su estética, aunque tiene algunos, no muchos (pero sin duda impor-

tantes) puntos en común con el Surrealismo, es casi lo contrario, en el fondo y en la forma, de la no-estética (se me permitirá llamarla así), bien dogmática, por cierto, de un André Breton. La confusión se hace todavía mayor cuando un hombre tan inteligente y tan próximo a Azorín como Ramón Pérez de Ayala escribe:

"Se me objetará acaso que las últimas novelas de Azorín, *Félix Vargas* y *Superrealismo*, pertenecen ya a una escuela o tendencia determinada: la superrealista, llamada también (estúpidamente) vanguardista. Así parece, vistas las cosas superficialmente y de ligero. Porque lo curioso es que estas dos últimas obras (junto con algunas obras teatrales) son las más azorinianas; contienen, ya en el máximo del desarrollo evolutivo, lo más permanente y sustancial de la personalidad histórico-literaria de Azorín, y volviendo los ojos hacia la obra anterior de Azorín, se ve con evidencia que no podía por menos de conducir, genéricamente, naturalmente, espontáneamente, a estos dos libros postreros (hasta ahora). Si Azorín es revolucionario al presente, hay que reconocer que ya lo era hace treinta años; y si en este momento es vanguardista, es fuerza admitir que desde sus primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo. Que es lo que ocurre a todo escritor de raza y auténtico" (4).

Totalmente de acuerdo con la idea de que el "superrealismo" azoriniano no es sino la lógica evolución y consecuencia de las tendencias --tan modernas siempre-- de la estética de nuestro escritor, hay algo sin embargo que nos inquieta y hasta preocupa. Es esa identificación, un tanto superficial y simplista quizá, que hace Pérez de Ayala del "superrealismo" azoriniano con el vanguardismo en general. ¿Pensaba Azorín del mismo modo o, por el contrario, sabía que el "superrealismo" y el Surrealismo, el Ultraísmo y el Creacionismo, el Expresionismo, el Cubismo y la "Poesía Pura" eran todos (desde luego con matices) movimientos de vanguardia, pero muy diferentes y aun opuestos entre sí? Es difícil decirlo, aunque hay algo, un pequeño detalle que, por lo menos, nos da que pensar, y es que Azorín discute una y otra vez sobre el "superrealismo", pero pocas, muy contadas veces habla de una "escuela vanguardista" o, más en general, de las "literaturas de vanguardia".

¿Acaso --lo mismo que a Pérez de Ayala-- le parecía la de "vanguardista" a A-

zorín una palabra tan inadecuada como antipática? Pero, si fuese verdad que Azorín encierra, reduce en la palabra "superrealismo" a todos los movimientos y escuelas literarias del período de entreguerras, entonces la discusión sería absurda y, por lo tanto, inútil nuestro trabajo. Sea como fuere, ya es bastante complicado delimitar con exactitud el concepto de "superrealismo" en Azorín, así que pasamos a resumir, con la mayor brevedad posible, las opiniones que han manifestado los críticos a propósito de, supuesto o real, el Surrealismo azoriniano.

Estimo conveniente hacer tres apartados. En primer lugar, veremos lo que dijeron en su día algunos críticos y escritores (y no sólo jóvenes) sobre el "superrealismo" de Azorín, si era o no lo mismo que el Surrealismo. Después, conviene repasar la opinión de los estudiosos y especialistas modernos de la obra de Azorín y de las literaturas de vanguardia. Por último, pero tomando siempre como argumento los artículos y declaraciones del propio escritor, intentaremos razonar nuestra opinión personal del problema, estableciendo unas conclusiones tan prudentes y razonables (pero no necesariamente novedosas) como nos sea posible.

Los críticos y el "superrealismo" de Azorín.

El primero de los críticos de vanguardia en opinar sobre el "superrealismo" de Azorín fue Guillermo de Torre, precisamente en la misma entrevista de ABC donde, según Christian Manso, habla Azorín en público, por primera vez, del Surrealismo. Pero no sería ésa la primera ocasión, cuando puede protestar Guillermo de Torre del apropiamiento indebido que ha hecho Azorín de la palabra "superrealismo". De ningún modo --afirma-- se corresponde el Surrealismo con lo que está intentando hacer Martínez Ruiz en su teatro. Efectivamente, Luis Calvo, en la introducción de la entrevista, afirma que ha sido tras el estreno de Brandy, mucho brandy que se ha puesto de moda la pa-

labra "superrealismo". Una palabra, sin embargo, que es "vieja ya en Europa de dos lustros". (¿De dónde ha podido sacar Luis Calvo esa idea? A no ser que, en realidad, como hemos empezado a sospechar --¿tendría razón Pérez de Ayala?--, con el término "superrealismo" no se hace referencia concreta al Surrealismo bretoniano, sino al movimiento vanguardista en general.)

Azorín --sigue diciendo Luis Calvo-- quiere que los jóvenes se aventuren a esgrimir la palabra "superrealismo". Pero esa palabra, hoy por hoy, es una "incógnita tortuosa". El público no sabe qué se quiere decir, exactamente, con eso del "superrealismo", y piensa (quizá con razón) que se trata de algo tan vago y poco definido que puede ir de Las Metamorfosis de Ovidio a Los extremeños se tocan de Muñoz Seca. Que puede ser, en fin, todo y nada. Luis Calvo, puesto en antecedentes sin duda por Azorín, probable promotor de la encuesta, advierte que en el fondo de las modernas tendencias del teatro europeo (menciona algunos nombres: Kaiser, Molnar, Lenormand), está la preocupación de dónde acaban los límites de la realidad y empiezan los del ensueño. Pero eso es tan amplio y vago, que Luis Calvo ha creído conveniente interrogar, para poner en claro qué es el "superrealismo", al menos en el teatro, a Azorín, Benavente, Pérez de Ayala, Muñoz Seca y, por último, a Guillermo de Torre.

Empieza respondiendo Azorín, quien confiesa la dificultad de definir qué es el "superrealismo". En Francia, cuando se inició el movimiento romántico, hubo muchas opiniones al respecto, y casi todas contradictorias. ¿Consideraba Azorín el "superrealismo" una estética afín o, por lo menos, tan importante y trascendente en nuestro tiempo como el romanticismo en el suyo? Parece que sí, pues declara: "No era el romanticismo un sistema, sino una aspiración. De la misma manera, el movimiento superrealista admite toda clase de definiciones, porque tampoco es un sistema. Tratar de definirlo es ahogarlo". Azorín, que conoce el primer manifiesto (octubre de 1924) de André

Breton, piensa que, en realidad, la esencia del "superrealismo" es una cosa muy vieja, pues consiste en "dejar en libertad a la subconsciencia. Breton cree que el ensueño y la realidad podrán formar una superrealidad". Pero eso --replica Luis Calvo-- está ya en La vida es sueño, a lo que asiente Azorín.

Como se ve, poco podía incomodar a nuestro escritor una aspiración estética tan amplia, vaga y flexible que no propone otra cosa en realidad que recuperar una "vieja" (es la palabra concreta que emplea) aspiración: la liberación del subconsciente. Pero no se trata sólo de eso. Hay, además de Breton (sigue diciendo Azorín y nos parece importante destacarlo), otros teorizantes del "superrealismo", los cuales dan "otros conceptos distintos e incluyen en él todos los problemas de la personalidad humana. Ya no es sólo para ellos el problema de los sueños, sino el de la personalidad". De todos modos, advierte Azorín, "lo más concreto que se ha dicho acerca del superralismo lo ha escrito el mismo Breton: *Yo creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si se puede así decir*".

Realmente es extraordinaria la curiosidad de Azorín, quien conoce y cita, por cierto casi a la letra, el manifiesto de Breton. Otra cosa es que haya entendido todo lo que el poeta francés pretendía lograr con su propuesta, tan revolucionaria y subversiva de los antiguos valores morales, estéticos y políticos. Pero ya sabemos que no sólo en Breton ha observado Azorín las características de la nueva aspiración "superrealista". También, por ejemplo, en un crítico tan serio como Benjamín Cremieux, quien ha explicado: "Tomad la mayoría de las obras estrenadas desde el armisticio y veréis que todo su mecanismo se desenvuelve sobre ignorancias y descubrimientos, sobre problemas del conocimiento a resolver". Así, no nos puede extrañar que inmediatamente después, a la pregunta que le hace Luis Calvo de qué obras superrealistas de teatro le puede re-

cordar, responda Azorín que todo Pirandello, Lenormand y Tétes de Rechanges de Pellerin, pero también (y sobre todo) los Cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rilke, "lo más surrealista que conozco", sin olvidarse --añade-- de las obras de Baudelaire.

Pero, como advertirá el lector, ni uno solo de estos autores puede ser considerado surrealista, y mucho menos según las propuestas, tan concretas y restrictivas, de André Breton. Es verdad que tienen bastantes puntos en común, siendo en cierto modo alguno de ellos, por ejemplo Baudelaire, un precursor del vanguardismo. En cuanto a Rilke, se encuentra (aunque en menor medida) en el mismo caso del poeta francés. Por lo que se refiere a Pirandello, Lenormand y Pellerin, nunca fueron surrealistas, sino vanguardistas solamente. No puede entonces extrañarnos que a la última pregunta de Luis Calvo, si cree Azorín que el "surrealismo" triunfará en España, responda el escritor que ese triunfo es fatal e inevitable. "Como triunfó el romanticismo. Es una reacción contra el realismo".

Para nuestro propósito, bastaba quizá recordar estas interesantes declaraciones de Azorín y contrastarlas con las que de inmediato va a hacer Guillermo de Torre, casi completamente distintas. Sin embargo, como oposición y contraste nos parece oportuno recordar también, pero brevemente, las respuestas y muy diferente actitud ante el "surrealismo" de los otros entrevistados, nada menos que Jacinto Benavente, Ramón Pérez de Ayala y Pedro Muñoz Seca.

Benavente confiesa no entender nada de lo que está pasando. Él no sabe qué puede ser el "surrealismo" en el teatro. Sobre todo, porque --dice-- "lo he visto aplicado a cosas que nada tienen de surrealistas. Me pasa lo mismo que con el expresionismo, que tiene, sin embargo, un carácter más concreto y definible. Pero he leído muchas cosas que llaman expresionistas y que, en realidad, no se relacionan para nada con esa tendencia. Y al revés: comedias sin etiquetas que entran de lleno en el ex-

presionismo".

Pérez de Ayala, en cambio, sí ha oído hablar de Breton y Aragon, pero se refiere a ellos --nos parece-- con desprecio. No deben de haberle interesado demasiado. Ayala sólo tiene noticias de una obra "superrealista" en el teatro: un drama de Apollinaire. Sin embargo, sabe que "el superrealismo ha sido un movimiento lírico, que dirigían Aragon y Breton, cuyos manifiestos son ya viejos y conocidos". Para Pérez de Ayala no tiene ningún sentido esa radical separación de la realidad y la fantasía, porque todo es realidad. La fantasía es una facultad humana, y por eso el verdadero teatro realista es aquel donde se representa la realidad imaginada, fantástica y novelesca, frente a ese otro teatro vulgar, de costumbres a ras de suelo. Él ya había anunciado en un ensayo de Las máscaras el fracaso del naturalismo, proponiendo lo que se ha querido hacer después: una re-teatralización del teatro. Es decir, que frente a un teatro superficial y de tesis, teatro de ideas y de polémica, había que oponer un teatro poético (no el Modernista, histórico y en verso, sino el teatro fantástico).

Interesantes también, contra lo que cabía esperar, son las declaraciones de Muñoz Seca. Para este autor, "ninguno de los que han escrito cosas superrealistas sabe lo que es superrealismo". (¿Quiere decir que ninguno de los que se han propuesto escribirlas lo ha logrado en realidad o, por el contrario, que lo han conseguido algunos que no querían hacer "superrealismo"? Posiblemente, las dos cosas.) Se alegra mucho Muñoz Seca de que le pregunte Luis Calvo por el "superrealismo", porque la obra que estrena esa noche precisamente, titulada Las inyecciones, lo es. No se trata, sin embargo, de su primera obra superrealista. Ha estrenado ya --dice-- otras cuatro: La barba de Carrillo, Hugo de Montreux, Los extremeños se tocan y El doctor Cleofás Uthoff vale más que Voronoff. El público no entendió las dos primeras, pero ahora en cambio, gracias a Azorín, está en condiciones ya de entender el "superrealismo". El cual no

consiste en otra cosa, en realidad, que en dar "una visión que está sobre todo lo que sea normal, y como todo lo que está sobre la normalidad es gracioso, el superrealismo no puede existir nada más que en lo cómico" --opinión que sostendrán muy pronto, y no sólo con palabras, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela y los demás humoristas de la "otra generación" del 27 (5).

Pero veamos por fin qué piensa Guillermo de Torre del "superrealismo" en el teatro. Ya adelantamos algunas de sus opiniones sobre Azorín en el capítulo dedicado a los prosistas y críticos de vanguardia, por lo que ahora intentaremos ceñirnos aún más si cabe a las declaraciones referidas específicamente al superrealismo azoriniano. Para Guillermo de Torre hay que empezar haciendo una precisión, y es que sí existe una lírica y una estética del "Surrealisme" francés, pero en rigor no se puede decir (al menos, no todavía) que haya un teatro que responda al mismo espíritu de esta escuela, aunque ya Apollinaire llamó "drama superrealista" a su obra Les mamelles de Tirésias. Pueden recordarse también, como bastante próximos a lo que sería un teatro "superrealista", algunos ensayos de los dadaístas, ciertas piezas de Breton y Soupault --reunidas bajo el expresivo título de Teatre imbécile-- y, sobre todo, el "teatro superrealista, aunque de tendencia divergente de las anteriores", de Iván Goll, más cercano al teatro expresionista alemán de Kaiser (uno de los autores citados por Azorín) y de Sternheim. También merece considerarse el ballet Romeo et Juliette, con decorado y coreografía superrealista de Joan Miró y Max Ernst, a cuyo accidentado estreno --por cierto, mucho más tempestuoso que el de Brandy, mucho brandy, recuerda con ironía Guillermo de Torre-- tuvo él ocasión de asistir.

En fin, que, como vemos, hasta un hombre tan cuidadoso y profundo conocedor de las vanguardias como Guillermo de Torre contribuye a la confusión, pues si pri-

mero declara que "no puede decirse, en rigor, que esta escuela [el superrealismo] tenga un teatro del mismo espíritu", a renglón seguido (pero quizá se trata de un error de Luis Calvo en la transcripción) habla de algunos intentos de "teatro superrealista". Sin embargo, cuando se le pide una mayor precisión, afirma que le parece excesivo hablar de la existencia de un teatro de esa escuela, porque, como razona: "El principal campo de acción en que se desenvuelve esta tendencia es el de la poesía lírica. Pertenecen a ella gran parte de los poetas que en un principio, hacia 1920, estuvieron afiliados a Dada. Después, esta tendencia, al sistematizarse, al romper todo nexo con lo real, al buscar su única fuente de inspiración en los sueños y en los juegos desinteresados del pensamiento y de las imágenes, se superpuso el nombre de *surrealismo* --que, por otra parte, según le dije antes, fue Apollinaire el primero en utilizar".

Así pues, aunque está bastante claro el sentido en que Guillermo de Torre emplea este término, habla él también, indistintamente, unas veces de "superrealismo" y otras de "surrealismo". Pero de Torre, conocedor minucioso y en simpatía de todos los movimientos de vanguardia (del que es el primero y quizá más importante historiador), sabe que lo que está haciendo Azorín en el teatro no tiene nada que ver con las doctrinas de André Breton y Louis Aragon. Breton, en su Manifeste du surrealisme, lo había definido con una claridad y concisión casi aforística:

"Automatismo psíquico puro, en virtud del cual el poeta se propone expresar el mecanismo real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral. El superrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento".

Así es --razona Guillermo de Torre-- como ha definido Breton el Surrealismo. Y ésto, tomado al pie de la letra, nada o muy poco tiene que ver con lo que Azorín está

intentando hacer en el teatro. Azorín se ha equivocado, y lo peor es que su error puede dar, está dando ya lugar, a polémicas absurdas y discusiones peligrosas. Sin embargo, de Torre no quiere esforzarse en entender las razones de Martínez Ruiz, sino que se cree sólo en el deber (aunque confiesa ser un admirador antiguo de los libros de nuestro escritor) de "reaccionar, más que contra el dramaturgo, contra los dañinos equívocos que propaga". Porque:

"El público, el grueso público teatral, puede creer que *Brandy, mucho brandy* es obra fallida y ha sido rechazada por nueva, por contener elementos nuevos y distintos a los tradicionales, y no, no es eso. Si *Brandy, mucho brandy*, aportase alguna novedad efectiva y estuviese realizada perfectamente, con arreglo a un nuevo concepto teatral, podría o no podría haber gustado a la *totalidad* del público --esto es secundario, y síntoma más elocuente de su valor sería lo segundo--, pero siempre una *minoría*, una parte del público y de la crítica-- y asimismo, de los literatos jóvenes-- se hubiesen puesto a su lado para sostener y ensalzar su obra".

Queda, pues, perfectamente claro que, según Guillermo de Torre, Azorín no es un autor de teatro surrealista. Lo primero, porque no ha entendido nada, en absoluto, qué es y qué se propone el Surrealismo y, lo segundo, porque dentro de ese movimiento o escuela, casi exclusivamente poético, hay dudas más que razonables sobre la posibilidad de hacer un teatro surrealista puro. De todas formas, lo que más parece haber molestado a Guillermo de Torre no es el fracaso de la campaña teatral de Azorín, sino el peligro que corre el Surrealismo de desvirtuarse y ser tomado a broma por el público y los lectores. Eso es algo que de Torre, consciente de la seriedad y trascendencia del Surrealismo, no podía permitir. Porque el Surrealismo, tal como lo ha definido André Breton, no es sólo el último y quizá más importante de los movimientos de vanguardia (en él acabaron diluyéndose y convirgiendo todos los demás), sino que todavía hoy, setenta años después, se nos evidencia como la más revolucionaria, interesante y trascendente de todas las estéticas que han aparecido en nuestro siglo.

Ya hemos visto lo que piensa Guillermo de Torre, el más serio representante de los críticos y escritores jóvenes. Pero no es el único, ni mucho menos, en calificar de apócrifo el "superrealismo" azoriniano. No disponemos de demasiado tiempo ni espacio, pero conviene recordar, siquiera brevemente, otras opiniones, así de escritores favorables al Surrealismo, como de otros críticos mucho más tradicionales y conservadores. Para los comentarios de los escritores de vanguardia, es fundamental repasar las páginas de La Gaceta Literaria (también, pero en muy menor medida, las de la Revista de Occidente). En cuanto a la crítica conservadora, están llenas de ironías y reticencias (también, seamos justos, de frecuentes elogios y esfuerzos de comprensión) las reseñas de los estrenos teatrales de Azorín en periódicos como ABC, El Sol, La Voz, La Libertad, El Liberal, El Imparcial, Heraldo de Madrid, La Época, etc., así como las revistas Blanco y Negro, Estampa, Nuevo Mundo, La Esfera e incluso Buen Humor y Gutiérrez.

En realidad, se puede concluir que hay tantos matices y variantes como críticos, por lo que hacer el resumen de unas supuestas corrientes de opinión es una pretensión que se nos revela tan peligrosa (por reduccionista) como absurda. Sin embargo, es preciso intentar una síntesis, por lo que nos proponemos hacer un rápido repaso de algunos, los más interesantes trabajos que sobre el tema hemos encontrado.

En la misma línea de Guillermo de Torre está un crítico --se firma ARISTO-- en el número de mayo de 1927 en La Gaceta Literaria. Se felicita ARISTO de la curiosidad que ha despertado entre el público y los lectores el "superrealismo", aunque haya tenido que ser a propósito de Brandy, mucho brandy. En este sentido, sí es positivo lo que está haciendo Azorín. Otra cosa será lo que valgan luego las obras de teatro del escritor, demasiado pocas todavía como para atreverse a dar una opinión definitiva. ARISTO prefiere esperar. Sin embargo, aunque ha hecho una gran cosa Azorín, "infil-

trando ese bacilo [el "superrealismo"] en las mesocracias de ABC, como si fuera otra vez aquel "jovenzuelo ávido de notoriedad, y aun de escándalo", es obligación del crítico "trazar un esquema de lo que es el superrealismo (A), esto es, el primero, el auténtico, el canónico, el defendido y teorizado por los *surrealistes* franceses Louis Aragon y André Breton, y después sintetizaremos lo que es el superrealismo (B); es decir, el heterodoxo, el personalísimo y singularmente arbitrario que postula Azorín".

Como ya habíamos advertido antes nosotros, y vemos ahora que ARISTO confirma, los encuestados por ABC, en vez de aclarar las cosas habían contribuido (a excepción de Guillermo de Torre) a confundir aún más al público. Así pues, debe insistir ARISTO en cuanto dijo entonces Guillermo de Torre sobre la poética de los surrealistas franceses, a quienes preocupa "la supremacía de la inspiración más libérrima, se lanzan al mundo de los sueños y no admiten ningún contacto con la realidad lógica de la razón, prefiriendo el ilogismo peculiar de las cerebraciones inconscientes". En cambio, y ésto es lo que más nos importa destacar:

"Azorín sigue admitiendo la realidad, aunque pretenda evadirse de ella, y cuando aspira a la fantasía superrealista, se queda en el cuadro costumbrista, como acontece en el primer acto de su comedia. *Necesitamos conocer la realidad* --ha dicho en una de sus escasas argumentaciones precisas-- *para poder elevamos sobre ella y formar literariamente otra realidad*. De otros párrafos suyos puede deducirse que lo que Azorín entiende por superrealismo es, simplemente, extrarrealismo, y que, dentro de este concepto, considera ligeramente como inscriptas en las nueva fórmula las mil y una especies del teatro fantástico, del teatro que no es realista, pero que tampoco tiene nada de específicamente superrealista".

En realidad, ya no haría falta aducir más textos, porque primero Guillermo de Torre y ARISTO después, han situado el problema del "superrealismo" de Azorín en sus justos términos. Azorín no es un surrealista, sino otra cosa: un idealista. Pues si el Surrealismo no renuncia a nada de lo que es y forma parte de la vida del hombre (al contrario, lo que pretende es traer al arte y la vida, liberadora y subversivamente, todo

lo que ha sido negado, marginado y reprimido por la moral burguesa judeo-cristiana, la lógica racionalista y la tradición estética de lo bello), por el contrario Azorín selecciona, abstrae y depura aún más si cabe los elementos de la realidad, ya que no le interesa indagar en las tenebrosidades de la pesadilla, sino en la luz serena, consoladora y limpia del ensueño. Por eso, concluye ARISTO:

"Azorín no ha estado afortunado al escoger ese rótulo --ya provisto de un sentido unilateral, preciso y definido... por otros-- para sus nuevas tendencias dramáticas. Y, por consiguiente, yerra también, a nuestro juicio, al querer englobar bajo el nombre de superrealistas varias tendencias divergentes del teatro europeo contemporáneo. Probablemente, Pirandello, Lenormand, Pellerin, J. J. Bernard, protestarían al saber que Azorín incluye sus obras bajo ese rótulo carcelario. De ahí que equiparar superrealismo y romanticismo, considerándolas como las tendencias más representativas de dos épocas sea también una hipérbole apresurada.

[...] No, no, Azorín; para demostrarnos que tiene usted un poco de imaginación, abandone eso que no le pertenece [la palabra "superrealismo"] y empiece por crear un rótulo nuevo y personal. Así no le abrumaremos a usted citándole precedentes, y se curará la gente de confusiones".

Por lo que a nosotros se refiere, estamos completamente de acuerdo con ARISTO. Sin embargo, aunque no nos parece correcta la utilización que hace Azorín del término "superrealismo", es posible que, como veremos en seguida, no estuviese tan equivocado el escritor. De todos modos, la apropiación de la palabra resultó a efectos prácticos, es decir, de publicidad y polémica, de un oportunismo genial, casi tanto (salvando las distancias) como la invención, quince años antes, de la también muy discutida "Generación de 1898".

Está claro que Azorín no es un escritor surrealista, y por eso le pide ARISTO que se busque otra palabra para definir eso que está intentando hacer. No pudo o no quiso encontrarla Azorín, pero unos años después, un inteligente y sensible discípulo de Ortega, Manuel Granell, al hacer la revisión de la estética del escritor propuso, para esta "sección de superrealismo" de Azorín, el término (acertado a mi juicio, pero que

se ha utilizado muy poco, sin duda para no contribuir a una mayor confusión) de "realismo mágico". Luego veremos luego con más detalle la oportunidad de esta calificación. Ahora, en cambio, debemos seguir insistiendo en el confusionismo de los escritores y los críticos, y tanto jóvenes como mayores, tradicionales como vanguardistas, a propósito del "superrealismo" azoriniano.

Hemos consultado casi un centenar de artículos, críticas, reseñas y comentarios a obras de teatro, novelas y libros de cuentos de Azorín, en ese lustro que va del año 1926 a 1930. Pero, como suele ocurrir, cuantas más opiniones hemos querido conocer y más hemos profundizado en el tema, nuestra perplejidad y nuestras dudas han sido cada vez mayores. Quizá hubiera convenido fijarse antes en los temas y procedimientos de las "Nuevas Obras" de Azorín, que en lo que el propio escritor, y después de él todos los críticos, han opinado a propósito del "superrealismo". Sin embargo, este trabajo no pretende ser un estudio específico de la narrativa y el teatro de Azorín, sino que intentamos sólo dar una respuesta al problema que supone la tan sorprendente como apasionada adscripción (equivocada o no) por parte de Azorín, uno de los escritores más geniales y decisivos de la literatura española en nuestro siglo, a las literaturas de vanguardia.

Ya hemos visto cómo Azorín habla primero, en 1925, de "sobrerrealismo (o ultrarrealismo)", en indudable referencia al "Surréalisme" francés. Unos años después, en 1927, en su "Autocrítica" al estreno de Brandy, mucho brandy, declara que su obra pertenece a la escuela "superrealista", aunque en otros artículos y entrevistas habla indistintamente el escritor, pero refiriéndose siempre a lo mismo, de "irrealidad", "extra-realidad", "tendencia antirrealista", "realidad superior", etc. Es entonces el propio Azorín (y no sirve en su disculpa que apenas le dejaron explicar, a pesar de tantas veces como intentó hacerlo en entrevistas, conferencias y por escrito, qué era, según él, eso

del "superrealismo"); es el propio Azorín quien no acaba de tener las cosas claras, pero por una razón: que cuando parece haberse convencido de qué es el "superrealismo", en seguida se publicaba en algún periódico o revista un artículo donde se le evidencia o intenta demostrar que eso que él llama "superrealismo" nada o muy poco tiene que ver en el fondo con el Surrealismo según lo entiende André Breton --un autor a quien, sin embargo, menciona varias veces Azorín como el más importante (pero no el único) teórico y definidor del "superrealismo". Un movimiento que, así lo afirma el propio Martínez Ruiz, le está sirviendo ahora como inspiración para sus "Nuevas Obras".

Quienes mejor entendieron quizá lo que le estaba ocurriendo a Azorín, a propósito del "superrealismo", fueron los críticos más tradicionales y conservadores. Cristóbal de Castro, por ejemplo, escribe en La Libertad:

"Azorín. Celebro sus triunfos en Valencia. Ese es el camino: la batalla. Hay, en efecto, que animar la Literatura [...]. Pero permítame una aclaración: ¿Por qué insistir en lo de *superrealismo*? Si lo que se pretende es arrojar del templo a los mercaderes teatrales, acabar con ese realismo soez que convierte lo sentimental en sensiblero y lo popular en plebeyo, ¿por qué no prescindir de la palabreja *superrealismo*, sustituyéndola por la de *Idealismo*, que es más castiza y más exacta?

El teatro --como la Novela, como la Poesía-- inicia una vigorosa reacción contra el sanchopancismo contemporáneo. La Humanidad, entregada al deporte, a las finanzas, al sensualismo, se ha desnaturalizado al prescindir del Espíritu y del Ensueño. Ahora el Ensueño y el Espíritu le piden cuentas. Y esta especie de remordimiento [...], está, más que en las vaguedades de Cremieux y que en los desenfados de Breton, en el programa de un teatro Idealista" (6).

Cristóbal de Castro no es el único, ni mucho menos, en advertir ese idealismo extremo que supone en el fondo la nueva propuesta estética (por el momento referida sólo al teatro) de Azorín. Pero esto es, precisamente, lo que más parece haber molestado a los escritores jóvenes: que algunos críticos conservadores (por ejemplo, Astrana Marín) hayan aprovechado el supuesto "superrealismo" azoriniano (fracasado, además, con grande escándalo en las primeras obras que estrenó, Old Spain! y Brandy,

mucho brandy) para despreciar de nuevo al movimiento vanguardista en general. En efecto, hubo críticos de teatro que consideraron fallidas las obras teatrales de Azorín no por ser del autor de Castilla (quien, dadas las muy singulares virtudes y limitaciones de su estilo como escritor, difícilmente podía triunfar en la escena), sino que resultaban pesadas y poco teatrales por querer ser vanguardistas, una estética absurda y equivocada.

Sin embargo, no hay que olvidar que la primera vez que se habló, y a muy diferentes niveles sociales e intelectuales, en España de "superrealismo" fue, a causa de Azorín y su polémica campaña teatral, en ese año (célebre ya en la historiografía literaria) de 1927. Hasta entonces, y pese a los esfuerzos de Ramón Gómez de la Serna, desde 1910 en adelante; a pesar de los escándalos de los ultraístas y sus camaradas creacionistas, ya en la primera mitad de la década de los veinte, muy poco o nada se sabía entre nosotros, fuera de algunos curiosos y enterados, del arte y las literaturas de vanguardia. En 1925, Guillermo de Torre, con su documentado y voluminoso libro Literaturas europeas de vanguardia (un estudio que, por cierto, Azorín no parece haber conocido, lo que explica sin duda muchas cosas), intentaba poner un poco de orden y de seriedad en ese complejo mundo. Así pues, no debe sorprendernos demasiado que la reacción inicial ante el "superrealismo" de Azorín fuese de sorpresa seguida de escándalo, intentando poner cada cual (me refiero a los escritores vanguardistas) unos límites muy concretos y definidos a las actividades literarias propias y ajenas. Pero veamos ya qué es para Azorín, cómo lo interpreta y define, el "superrealismo".

El "superrealismo" según Azorín

Según parece, la primera vez que Azorín se refiere al "superrealismo" (pero -- conviene advertirlo-- en el teatro) es en su "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy, pu-

blicada en ABC el 17 de marzo de 1927, en previsión del escándalo y sorpresa que (lo suponía, sin duda, aunque no lo dice) va a causar la nueva obra —estaba reciente aún la fría pero injusta acogida de su primera pieza estrenada, Old Spain. Lo cierto es que podemos encontrar otras referencias, directas e indirectas, a esa nueva tendencia estética de carácter esencial y marcadamente antirrealista, en diferentes artículos y entrevistas de Azorín. Así, por ejemplo, en una interviú que le hace José Montero Alonso, publicada en Nuevo Mundo el 18 de marzo de 1927 (justo el día después del estreno de Brandy, mucho brandy, contrastando dolorosamente las interesantes declaraciones de Azorín con las pésimas críticas que la obra tuvo en la prensa). Dijo Azorín entonces, entre otras cosas, a Montero Alonso, que:

“—Hay en el teatro contemporáneo una tendencia antirrealista que viene de Rusia. En Francia la tenemos ya... Una tendencia a escaparse de la realidad, a libertarse de ella, a despreocuparse de sus trabas, de sus imposiciones y de sus verdades... El mundo está cansado de esa realidad, que le ha dado sólo asperezas...

—¿Acaso —le interrumpo— en ese cansancio ha influido la guerra?

—Sí... La guerra fue una serie de realidades dolorosas, que han dejado en el espíritu un afán antirrealista, un deso de olvido de todo eso que durante años dominó en la vida. A esa tendencia antirrealista responde el teatro de hoy, y dentro de ella he querido escribir yo *Brandy, mucho brandy*...”.

Están bastante claras las razones de Azorín para adoptar él también (extremar, en su caso) esa corriente antirrealista. Pero, ¿por qué ha querido Azorín empezar por el teatro? Hay —nos parece— una razón importante, y es que al tratarse de un género literario que no había intentado antes apenas el escritor, se obligaba así a un esfuerzo mucho mayor por renovarse. Además, dados los convencionalismos, características y especificidades del hecho teatral, éste género se adecuaba mejor que ningún otro, casi didácticamente, al experimentalismo y el juego de la realidad con la ficción, a expresar la problemática de la personalidad frente al personaje. Por otro lado, la situación del teatro español desde principios de la década era bastante mala, tal era la baratura y la

mediocridad de las obras estrenadas. Azorín, consciente de ello, se propone entonces, con un idealismo y generosidad que le honran, ofrecer una aportación personal para su mejora, limpiándolo de un exceso de palabrería, de tópicos y de vulgaridades.

"--Yo creo que al éxito de Muñoz Seca (aparte de su habilidad escénica) puede encontrársele una razón en esa nota de hallarse su teatro fuera de la vida, lejos de la realidad. La tendencia antirrealista del teatro busca la farsa: creaciones de cerebro o de imaginación, distantes de lo que hasta ahora fue tradicional en la escena... Los temas hasta ahora fundamentales en el teatro --la infidelidad, los celos, la venganza...-- son substituidos por conceptos nuevos, cerebrales... Surgen nuevas categorías escénicas... Se habla de *teatro de conocimiento*, de *teatro de razón*... Un ejemplo de ello es el de Lenormand en Francia... Y el de Pirandello en Italia, con sus nuevas visiones de la personalidad como tema de sus farsas...

--¿Cree usted que nuestro teatro se encuentra en un momento de transición?

--Sí, desde luego... Por una parte, no puede continuarse haciendo ya el teatro de hace veinte años. Por otra, hay el temor de lanzarse por el camino nuevo... Los autores propiamente teatrales no se atreven a seguir la aventura de la nueva senda. Esto es lo que debe verse en los escritores de fuera del teatro que llegamos a él. Yo quisiera que por la brecha abierta por mí pudieran continuar luego los autores jóvenes... Yo, naturalmente, al llegar al teatro, no puedo salir con una cosa que continúe lo hecho en él hasta ahora. Me voy hacia lo extravagante. Dando, claro, a la palabra extravagante su verdadero sentido: *extra-vagar*, vagar fuera, vagar alrededor del teatro..." (7).

Muy pocos días después del estreno de Brandy, mucho brandy, en concreto el 23 de marzo de 1927, Azorín, aprovechando la curiosidad iniciada tras la entrevista con Luis Calvo en ABC, a propósito del "superrealismo" en el teatro, quiso dar, en el mismo lugar donde se había estrenado la obra (Teatro del Centro), una conferencia sobre el tema. Pero la autoridad, en previsión de posibles nuevos incidentes (8), prohibió el acto, teniendo que hablar Azorín en la redacción del diario oficial La Nación. La conferencia, muy interesante, la repitió luego el escritor (parece que con éxito) en Valencia (9). Sin embargo, antes de pasar a comentar los dos artículos más importantes de Azorín sobre el "superrealismo" (la conferencia en La Nación más el "manifiesto" de ABC con fecha del 7 de abril), parece conveniente recordar otra entrevista con Azorín aparecida, en el Heraldo de Madrid, el 21 de abril de 1927. El periodista, Javier Sán-

chez-Ocaña, familiarizado ya con la palabra que ha puesto de moda Azorín, titula la entrevista, en provocadora complicidad, "Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en ésta y la próxima temporada".

Insiste Azorín, en esta entrevista, en la importancia del "superrealismo", un movimiento tan trascendental como el romanticismo. Pero --se excusa el escritor--, "así como del romanticismo había veinticinco o treinta definiciones, del superrealismo hay otras tantas. El superrealismo es una cosa vaga que no se puede limitar, limitar esa aspiración es ahogarla". Conoce, por cierto, perfectamente Azorín la influencia decisiva de Freud en el Surrealismo (algo que no había dicho nunca antes): "En realidad es lo subconsciente quien trabaja, y ahora, gracias a Freud, comenzamos a darnos un poco cuenta de lo que pasa en ese mundo subterráneo y tenebroso". Pero no le debía de gustar demasiado esa influencia a Azorín (10), por lo que prefiere buscar otros antecedentes, menos insanos quizá, al "superrealismo":

"Existe hoy una intensa vida espiritual en todo el mundo. El superrealismo tiene múltiples aspectos. No se ha hablado de William James a propósito del superrealismo; pero no cabe duda de que la filosofía de este pensador ha influido poderosamente en la creación de esta tendencia literaria, y lo mismo se puede decir de los conceptos de tiempo y espacio --tan originales, tan profundos-- que Bergson ha lanzado al mundo de la especulación intelectual.

De la filosofía de William James y de Bergson a la apología de lo inconsciente que predica un André Breton, por ejemplo, hay una inmensa distancia, por lo menos en apariencia, y esa línea tan extendida puede ser el radio de un círculo que abarque todo el superrealismo".

Estimo fundamentales estas declaraciones de Azorín, y no sólo por la amplitud con que considera el "superrealismo", un movimiento donde caben todas las corrientes antirrealistas, de las que (observación que explica muchas cosas) el Surrealismo de Breton sería sólo una más, aunque la final y más extrema, dentro de un largo proceso de interiorización. Es también importante advertir cómo Azorín prefiere remitirse, a pro-

pósito del "superrealismo", antes a la filosofía de Bergson y de William James que a las siempre polémicas teorías de Freud. No está de acuerdo Azorín con la apología del inconsciente y la indagación en ese "mundo subterráneo y tenebroso", sino que desea una literatura limpia, pura y consoladora, que mantenga todavía una relación y dependencia, aunque muy tenue y delgada, con la realidad. Preguntado, sin embargo, a propósito de las obras que prepara y quiere estrenar, se obstina en calificarlas como "superrealistas". Así La casa encantada (que estaba escribiendo entonces, aunque no se publicará hasta 1931), una "comedia superrealista, muy superrealista", obra que es "el delirio de un poeta... La obra es una mezcla de realidad y símbolo". También es "superrealista", dice, su trilogía Lo invisible. Y Azorín, optimista, concluye declarando de nuevo el triunfo del "superrealismo", que es algo fatal, "y es fatal porque no sólo está en las ciencias físicas (y el relativismo de Einstein es una prueba de ello); está en la medicina [se refiere, supongo, al psicoanálisis freudiano] y está en la filosofía". De todos modos no quiere ser dogmático Azorín. Bien está el "superrealismo" en el teatro, pero puede y debe convivir con obras más tradicionales pero que realmente sean bellas --lo que explica, sin duda, y a pesar de todo, la mesura y conservadurismo de fondo (y, muchas veces, también de forma) de las piezas teatrales de Azorín y el significativo éxito, ese mismo año, de Comedia del arte, una obra "supernormal" (así la define en una entrevista con Trivelin, para ABC, el 10 de noviembre de 1927).

La timidez y excesiva pulcritud del teatro azoriniano fue algo que advirtieron ya entonces algunos críticos. Federico Miñana, por ejemplo, en su irónico comentario a la conferencia de Azorín en Valencia, el 22 de abril de 1927 (tenemos un recorte de prensa, pero sin lugar ni fecha), advierte que las explicaciones de Azorín, por cierto, muy poco claras, no explican ni justifican nada, porque Brandy, mucho brandy "no es un misterio, sino un campo de claridad intencional y tersura literaria". Por eso --lamenta

Miñana--, "la campaña crítica de Azorín no ha servido sino para, con su estruendo, nublar lo que era diáfano y oscurecer lo luminoso. *Brandy*, a juicio de la gente, es el arquetipo alarmante del superrealismo. Y, en verdad, la obra de Azorín no es sino una bella y delicadísima y espiritual comedia donde todo está definido y nada hay inextricable". La obra, siempre según Miñana, es bonita, y quizá sólo por eso sirve para que Azorín, "caudillo del superrealismo" sea el "albañil magnífico que destroza, mientras canta, con su piqueta el caduco armatoste farandulero". Sin embargo, una cosa ha advertido Miñana --agudo observador, a lo que parece-- en la conferencia de Azorín, y es que nuestro escritor no resulta confuso cuando habla, sino incoherente:

"Incoherente, conciso, demasiado dogmático. No explica. Se detiene al borde de la aclaración. Anuncia los temas. Para ello busca, sobre una mesita puesta puesta en el foro, su vaso de agua. Bebe un sorbo. Y lee un papelito que le sirve de guía. Cada anuncio es un murmullo en el auditorio. Pero a las diez palabras Azorín vuelve a la mesita y cambia de tema como un prestidigitador de chirimboles".

Pues esto es, exactamente, lo que --pensamos nosotros-- le ocurre a Azorín en sus artículos sobre el teatro "superrealista", y no sólo cuando ha tenido que hablar en público, con su nerviosismo de hombre tímido, en una conferencia. Azorín resulta muchas, demasiadas veces en sus ensayos, divagatorio, incoherente y dogmático de tan conciso. Voluble y aun superficial, prefiere enunciar las cosas antes que explicarlas, y eso es lo que ha llevado a algunos críticos a denunciar que también ahora está siendo Azorín, sólo que a propósito del "superrealismo", tan oportunista como insincero. Es obligación nuestra sin embargo salir al paso de tales sospechas. Lo que ocurre en realidad (me parece) es que Azorín era un hombre de una gran cultura y de una aún mayor sensibilidad, pero su inteligencia (sé que algunos azorinistas no estarán de acuerdo en absoluto con esta opinión), como ya había observado Ortega y Gasset (11), no parece

haber sido extraordinaria. Azorín es un prosista genial, de eso no hay duda, pero solicitado por demasiados temas, y condicionado sobre todo por la urgencia a que obliga el ejercicio continuado del periodismo (que era, no se olvide, su modo de ganarse la vida), no tenía tiempo ni espacio apenas en sus artículos para proceder al desarrollo lento, circunstanciado y perfectamente lógico de las ideas. Además, se sentía siempre obligado a ser tan claro como ameno, prefiriendo glosar los libros que recomienda antes que tener que desmenuzarlos con la mecánica frialdad de un filólogo.

Azorín escribe sus ensayos "en simpatía", pues rara vez ha hablado, desde la adopción del seudónimo, contra algo o alguien. Cuando alguna cosa no le gusta a Azorín, sencillamente no dirá nada sobre ese libro o autor, siendo el suyo entonces un silencio tan discreto como significativo. Por eso procura que sus artículos estén a la misma o mayor altura, en punto a belleza literaria, de la obra que comenta. Así ocurre muchas, demasiadas veces que el artículo de Azorín no interesa demasiado como crítica, pero en cambio se convierte en una página válida por ella misma, pudiendo valer perfectamente --por ejemplo-- como un prólogo al libro comentado. Sin embargo, no se debe minusvalorar el acierto, y sobre todo, la generosa y comprensiva actitud de estos trabajos críticos de Azorín, tanto los referidos a autores clásicos como los que dedica a muchos escritores contemporáneos.

Pero pasemos ya a comentar (como habíamos prometido) los, a nuestro juicio, más interesantes trabajos que ha escrito Azorín sobre el "superrealismo". Se trata de tres artículos en total (no es posible ahora, por razones de tiempo y de espacio, referirnos a ningún otro, aunque desde luego hay unos cuantos más): la "Autocrítica" a Brandy, mucho brandy, la conferencia "Una obra y un estreno" --publicada en el periódico La Nación-- y artículo titulado "El superrealismo es un hecho evidente".

La "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy (12) es de un interés especial para

nosotros, pues se trata del artículo donde el escritor habla en concreto y por primera vez, en referencia además a una obra suya de teatro, del "superrealismo". Desde el comienzo mismo del artículo advertimos familiarizado a Azorín, aunque no lo diga ahora expresamente, con las teorías bretonianas (de clara inspiración freudiana) sobre el trabajo creador del subconsciente. Observa Azorín, que cuanto más piensa en la obra que quiere escribir más la pierde de vista, y que, por el contrario, la obra avanza, se concreta y va definiendo cuando deja que ella sola se construya y tome la dirección que quiera:

"Un autor comienza a pensar un día en su obra. Todavía no es nada; es como un punto en el espacio, un fantasma, sin color, sin forma, sin consistencia, en la lejanía. Va pasando el tiempo; al mismo tiempo que en el cerebro germina lentamente, con extraordinaria lentitud, la idea de la obra, el autor piensa en otras cosas, se ocupa en lecturas varias, escribe cuentos, artículos y una novela. Pero a medida que pasan los días y que las meditaciones se suceden, la forma inconcreta, la nebulosa de la obra, se va densificando. [...] Ante las cuartillas, cuando nos sentamos a escribir, sabemos lo que vamos a decir; mas lo sabemos en términos generales. Con la pluma en la mano, la pluma corriendo sobre el papel, de pronto, sin pensarlo, sin sospecharlo, surge en el ámbito del cerebro un detalle, una perspectiva, una situación, un contraste, que no esperábamos. Y este hallazgo feliz, inesperado, es como un excitante, como un vigoroso estimulante para seguir escribiendo" (*La farándula*, págs. 191-192).

A nadie le puede pasar inadvertido, lo veremos más adelante con detalle, la proximidad y la cercanía de la manera que Azorín tiene de escribir con la propuesta fundamental de los surrealistas: la escritura automática. Pues aunque es evidente que Azorín no aceptó nunca el extremismo de esa práctica, está también fuera de toda duda que a causa de su doliente sensibilidad, y en consecuencia lo que para él tenía de liberación y de consuelo el ejercicio de la literatura, José Martínez Ruiz era sin duda, de todos los escritores españoles de su generación, el único que podía no ya entender la radical propuesta bretoniana, sino incluso atreverse a intentar, siquiera muy moderadamente, una versión propia y típicamente azoriniana de "escritura automática".

Volviendo al teatro "superrealista" de Azorín, y en concreto a la "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy, vemos cómo reconoce el escritor que le gusta esa libertad e improvisación con la que poco a poco, desde la nebulosa de la mente, se van perfilando y definiendo las diferentes situaciones y personajes. Lo que ya no le divierte tanto, una vez acabada la obra (es un decir, porque Azorín confesó siempre el carácter provisional y forzado de los desenlaces de sus comedias y novelas, así como proclamaba "la belleza de lo inacabado"), es tener que volver de nuevo sobre el tema, para corregir, pulir y concretar lo que, en realidad, no puede ser definido ni concretado. Es entonces cuando la obra, nacida apenas sin esfuerzo, se vuelve para él insoportable:

"El equilibrio va a ser roto. Hemos terminado la obra. La hemos consultado con algún amigo. La hemos llevado a un teatro. Ha comenzado a ensayarse la comedia. ¡Cuánto hemos hablado de esta obra, y cuánto hemos oído hablar de ella, y cuántas veces la hemos oído, en los ensayos, o en los repastos que hemos hecho para acortar un diálogo, o para arreglar una escena! Poco a poco nos hemos ido infiltrando, saturando, ahitándonos, de tal obra. A fuerza de pensar en ella, hemos perdido de vista todo lo demás. Terrible cosa, angustioso trance: el sentido de relación --de relación de la obra con el mundo exterior-- ha desaparecido en nosotros. Los personajes, que han vivido un momento, un momento de serenidad, de vida normal y ecuaníme, han principiado de nuevo a deformarse, a dislocarse, a tomar formas vagas y monstruosas" (Ibíd., págs. 192-193).

Esto --lamenta Azorín-- le produce tanta perplejidad como angustia, porque la obra ya no es suya, no es la que él soñaba antes de escribirla. No le produce ya ninguna felicidad, porque al quererla llevar a la escena ha tenido que retocarla demasiado, interviniendo además otras muchas opiniones. Y si algo hay que molesta a Azorín es tener que ceder a los convencionalismos del teatro. Por eso quisiera él que la obra entera evolucionara fuera de lo real, fuese algo ligero y como improvisado. Lo interesante es que esto le ocurre no sólo a Azorín, sino también a otros muchos escritores, quienes intentan que el teatro moderno sea antirrealista:

"En el número de marzo de la *Nouvelle Revue Française*, un crítico, Benjamín Cremieux, publica un corto estudio sobre el teatro nuevo. *Teatro de conocimiento*, le llama el crítico. Dos semanas antes, en el número del 15 de febrero de la *Gaceta Literaria*, publicaba yo también una nota sobre las nuevas tendencias dramáticas. Con el nombre de *teatro racionalista* las designaba yo. Teatro de conocimiento: teatro racionalista... La esencia, el contenido, las orientaciones son las mismas. Lo fundamental en ese teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro de ahora es superrealista: desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad" (*Ibidem*, pág. 194).

¿Y cuál es (siempre según Azorín) el motivo de esa poderosa, irreversible reacción contra un exceso de realidad? Pues no otro que la Primera Guerra Mundial:

"La guerra, con sus terribles dolores, con sus angustias, que se extendían a todo el planeta; con su meditar doloroso sobre la realidad, ha hecho que el espíritu, en odio a esa misma realidad, se distancie del ambiente cotidiano, en su aspecto auténtico, y busque un poco de consuelo, de regocijo, de compensación, en el reflejo deformado de la vida. Y no sólo en esa deformación, sino en categorías, en temas, en asuntos que no se habían llevado todavía, sistemáticamente, con deliberación, en los tiempos modernos, a la escena" (*Ibidem*, pág. 194).

Estimamos como algo fundamental lo que acaba de decir Azorín, y no sólo por la penetración y perspicacia que demuestra, sino también (y sobre todo) por la sutil distinción que advierte el escritor entre una estética que consiste básicamente en el "reflejo deformado de la vida" (¡pero con qué distinto sentido a la estética expresionista que propone Valle-Inclán en sus "esperpentos"!) y esos nuevos temas, asuntos y categorías que a partir de ahora, "sistemáticamente, con deliberación", van a llevarse a la escena. A la escena porque Azorín está hablando aquí ahora, específicamente, del teatro, pero es indudable que todo cuanto dice vale también para la poesía y la novela. Lo cual nos lleva a reflexionar en las diferencias (a mi ver irreconciliables) que separan a Azorín, en su teoría y práctica "superrealista", de, por ejemplo, el expresionismo de Valle-Inclán.

Porque si Valle se propuso él también practicar una deformación sistemática de

la realidad, aunque con una intención de crítica social y política en la que se constituyen como elementos fundamentales la provocación y la estética de lo feo y anguloso, lo vulgar y aun lo macabro, por el contrario, en Azorín, y en esto consiste el riesgo, y a la larga quizá, justo al revés que en Valle-Inclán, el fracaso (relativo) de su narrativa y su teatro "superrealista", la estética dominante es la de siempre en nuestro escritor, sólo que más depurada y extremada, es decir, intentando el máximo de pulcritud, de idealismo y de belleza --lo que ha permitido hablar a algunos (desde luego en broma, pero no sospechando con cuánta razón en el fondo), a propósito de la sección "superrealista" del escritor, de un "superazorinismo".

Podemos establecer entonces, comparando el teatro y la narrativa de estos años en Azorín y en Valle-Inclán, las siguientes oposiciones y contrastes (el primer término de la comparación se refiere siempre a características predominantes en las obras de Azorín):

Humorismo / Sarcasmo

Lo estático (Acción interior) / Lo dinámico (Acción exterior)

Comedia / Tragedia

Lo real maravilloso / Lo vulgar degradado

Amor / Sexo

Espíritu / Materia

Emoción / Pasión

Sinceridad / Falsedad (la máscara)

Luz (Día) / Oscuridad (Noche)

Cielo / Tierra

Blanco en azul (Armonía) / Rojo y negro (Enfrentamiento)

Pacifismo / Violencia

Lo cálido y templado / Lo frío y húmedo, lo sofocante
Evasión (Pureza) / Compromiso (Denuncia)
Vida / Muerte
El misterio / Lo macabro
El ensueño / La pesadilla
Espacios abiertos / Espacios cerrados
Naturaleza ordenada (Jardín) / Naturaleza en desorden (Bosque)
Castilla y Levante / Galicia y América
La pequeña ciudad / La gran ciudad y el mundo rural
Cultura / Ignorancia
Espiritualidad / Superstición
Clase media, aristocracia / Clases populares
Estilización / Deformación
Lo bello y limpio / Lo feo y sucio
El gesto / La mueca
Flexibilidad / Rigidez
Serenidad / Inquietud
Orden / Subversión

Nos parece extraordinariamente sugestiva la posibilidad de establecer esta serie de oposiciones entre el "superrealismo" de Azorín y el expresionismo de Valle-Inclán, y es que se trata en el fondo, como habrá advertido en seguida el lector, de la misma radical distinción que señalaron algunos críticos (por ejemplo, Guillermo Díaz-Plaja) (13) entre la estética del Modernismo y la que sería más propia y específica de la llamada "Generación de 1898". No ignoramos todos los matices y reticencias que se

pueden y deben hacer a este tipo de clasificaciones de inspiración dorsiana, demasiado didácticas y simplistas quizá, pero es innegable que, al menos en el caso de estos dos escritores (Valle-Inclán y Azorín), la oposición se ha establecido siempre así, desde el principio de sus respectivas obras, acentuándose aún más las diferencias (lo que es lógico, por otra parte) en este momento "vanguardista" de su evolución literaria.

Desde luego, Valle-Inclán no ha sido nunca un escritor cercano al Surrealismo, a pesar de haberle preocupado el "vuelo de la sensación por el caos febril de la moda", sino al Expresionismo y su musa "cubista, futurista y estridente" (14). Pero como en realidad las cosas están mucho más próximas de aquellas que se les oponen y significan justo lo contrario de lo que son, a quien se parece el Azorín "superrealista" no es a André Breton, sino al expresionista Valle-Inclán --algo que ya advirtió el propio Azorín, cuando ha creído conveniente escribir que "nuestras normas de vida [la suya y la de Valle] eran distintas y nuestras estéticas se oponían" (15).

Así pues, de acuerdo con las teorías y argumentaciones (tan finas como profundas y, a mi entender, exactas) del profesor Carlos Bousoño, teorías que aplicamos nosotros ahora específicamente a Azorín (Bousoño lo había hecho sólo a Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Pedro Salinas entre los poetas, y Valle-Inclán entre los prosistas) (16), Martínez Ruiz no es entonces de ningún modo, en esta tercera época de su obra, de 1926 en adelante, un escritor surrealista, como algunos todavía sostienen, sino un "poeta puro" (en prosa), como se verá en seguida. Sin embargo, antes de entrar a comparar el "superrealismo" de Azorín con el Expresionismo de Valle-Inclán y el "Surrealismo" de Breton, terminaremos de comentar los artículos de Azorín sobre el teatro a que nos hemos estado refiriendo.

Por supuesto, sabe Azorín que el teatro "superrealista", de acuerdo con sus

condiciones específicas como escritor —extraordinarias, sin duda, pero entre ellas, lo advirtió Julio Casares hace ya muchos años, no estaba precisamente la imaginación—, tiene el peligro de aburrir a los espectadores (advuértase sin ir más lejos, en la oposición que hemos establecido arriba entre su obra y la de Valle-Inclán, quién puede gustar más al público y a la mayoría de los lectores), exigiendo por lo tanto una acción breve, única y sencilla con un diálogo rápido y eficaz, donde se puedan manifestar sin embargo todos los matices del sentimiento:

"En la obra que yo quisiera haber escrito, la acción sería sencilla, sobria, sumaria. El público no habría de esperar ver en ella una intriga complicada, peregrina. El primer acto sería una farsa grotesca, jovial; el segundo sería una transición para el tercero; todavía en ese segundo acto, lo grotesco lucharía para no desaparecer de la comedia. Pero en el tercer acto, la farsa habría sido vencida. Los personajes todos vivirían en un ambiente de patética irrealidad. El problema del ser o del no ser atormentaría a un alma femenina. No sabría esta débil mujer si la realidad es, en efecto, realidad o es ensueño [...]. Y en esa atmósfera de irrealidad, de fantasía, de ensueño, en que no se sabe si los muertos viven o si los vivos están muertos, acabaría la obra" (La farándula, págs. 194-195).

Muy interesante, aunque nadie, creo, lo haya advertido nunca antes, me parece ese carácter como "ascensional", si se nos permite la expresión, de la alegría a la tristeza, de lo material a lo espiritual, de lo exterior a lo interior, de lo dinámico a lo estático, que se observa en algunas obras "superrealistas" de Azorín. Pero ese movimiento de elevación coincide exactamente con la idea fundamental de la "Poesía Pura", la que pretende, partiendo de la realidad, estilizar las cosas, para alcanzar así su verdad última y trascendente. Para conseguirlo, los poetas intentan prescindir de todo lo circunstancial y anecdótico, eliminando cualquier referencia a un espacio y un tiempo concretos, contemplando entonces los seres y las cosas "sub specie aeternitatis". De un modo mucho más sencillo y casi cinematográfico lo explica Azorín en su "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy:

"Yo quisiera poder escribir alguna vez una obra en tres actos. En tres actos rápidos, cortos, brevísimos, que fueran como la cara de un [personaje] jovial, grotescamente jocundo. Este personaje principiaría riéndose a carcajadas, locamente, acaso sin motivo ninguno; poco a poco su faz iría serenándose; a la serenidad sucedería un ceño, un entrecejo de tristeza; al cabo, la cara de tal ente imaginario reflejaría la tristeza; una mueca dramática, patética, se vería reflejada en los ojos, en la boca, en las facciones todas. Y esa sería mi comedia" (Ibídem, pág. 193).

Como sabe el lector, pasan de ochenta los artículos que ha dedicado Azorín al teatro --ilusionado, con verdadera pasión e interés-- en apenas dos años, 1926 y 1927. Nosotros, ceñidos a las lógicas limitaciones de tiempo y de espacio a que nos hemos obligado, no podemos comentar ahora todos estos trabajos. Sin embargo, es conveniente al menos hacer referencia detenida a la conferencia de Azorín en el periódico La Nación: "Una obra y un estreno", y, sobre todo, al artículo-manifiesto "El superrealismo es un hecho evidente".

La conferencia de Azorín, uno de los trabajos más extensos (veintitrés páginas en la edición en libro) que ha dedicado el escritor a explicar su "campana teatral", es fundamental, pues se trata de una síntesis perfecta de cuanto ha dicho hasta entonces a propósito de la crisis del teatro y la necesidad de una profunda renovación, inspirada en las modernas corrientes "superrealistas". Para Azorín, está sucediendo ahora en el teatro exactamente lo mismo que en 1887, hace cuarenta años. Languidecía entonces la literatura dramática, obsoleta y acartonada, pero siempre hay alguien que quiere cambiar las cosas. Así fue, con muy escasos medios pero con un caudal enorme de audacia y de fervor (y el apoyo de los escritores llamados independientes: los vanguardistas de 1887), como pudo fundar Andrés Antoine, hombre de una inteligencia superior y, sobre todo, con una energía y una fe en sí mismo extraordinarias, lo que llamó el "Teatro Libre". El cual supuso, desde la primera representación, un éxito brillante para su autor. Sin embargo, ese teatro representaba una modalidad dramática nueva, contraria a la que imperaba entonces en la literatura francesa, dominada por los nombres

de Sardou y de Dumas. Los dos representan a juicio de Azorín, en la historia del teatro francés, "la subordinación de la verdad a la situación dramática, al efecto dramático". Pero Antoine quería justamente lo contrario, es decir, "subordinar la situación, subordinar lo antiguo a la verdad, a la verdad en los caracteres, a la verdad en la decoración, a la verdad en el gesto y en las palabras del actor". Se trataba, entonces, de llevar a la escena esa realidad que había entrado ya en la novela con el triunfo de la escuela naturalista. Sin embargo, a pesar de algunos éxitos iniciales, Antoine no lo tuvo fácil. Menos mal que tuvo a su lado a un gran dramaturgo: Enrique Becque.

Fue Becque un autor muy protestado y combatido entonces. Su obra fundamental, Los cuervos (1882) no gustó a los autores dramáticos contemporáneos, ni a la crítica ni, por supuesto, tampoco al público. A pesar de todo, quiso Antoine seguir contando con Becque. Y es ahora, cuarenta años después, cuando se evidencia el éxito de las ideas del Teatro Libre. Antoine y Becque han triunfado. Su influencia, además, ha sido muy positiva y liberadora. Después de ellos, el teatro no puede volver ya a ser lo que era.

"Al terminar la guerra, la ortodoxia de la doctrina de Becque era completa; pero hemos de advertir que ya en esos años que preceden a la guerra se iniciaba una caducidad, una declinación inevitable en la estética naturalista. La obra de Andrés Antoine y de Becque consistió, como hemos dicho, en la implantación de la verdad. A lo artificioso, al predominio de la situación, que preconizaban los Sardou y los Dumas, Becque y todos los autores del Teatro Libre instauraron la verdad, la simplificación de la fábula, la eliminación del efecto cómico y dramático. Toda la literatura dramática francesa ha sentido los beneficios del esfuerzo de Andrés Antoine, y pocos años antes de la guerra, repito, se puede ver que el triunfo de la estética naturalista es completo" (La farándula, pág. 200).

Me parece importante subrayar que Azorín valora extraordinariamente los progresos del teatro naturalista (un "teatro de lo real", frente al antiguo "teatro de lo teatral") de Andrés Antoine. Así pues, lo que quiere y propone el teatro "superrealista" de

Azorín no es tanto una reacción frente al naturalismo como una consecuencia lógica de la formidable labor de rapidez y aligeramiento que habían iniciado Becque y los otros autores del Teatro Libre. Lo que ocurre es que esa convención naturalista daba muestras de cansancio ya antes de la guerra, pues se había abusado de ella y, lo que es peor, iba a ser superada enseguida por las geniales posibilidades del cinematógrafo. No sólo eso, sino que la guerra lo ha subvertido y cambiado todo. Se han trastornado todos los valores: sociales, políticos y, desde luego, también estéticos. En consecuencia, el teatro debe adecuar los problemas y conflictos que presenta a los que la sociedad moderna tiene realmente. Sin embargo, eso era antes mucho más fácil de hacer, porque el autor dramático sabía cuáles eran los códigos de comportamiento social. Ahora, en cambio, los valores no son fijos ni estables. Y si no son fijos ni estables, entonces —se pregunta Azorín—, ¿cómo se pretende que pueda subsistir la antigua modalidad teatral? Habrá que hacer algo nuevo.

"¿Cómo ha de subsistir el antiguo teatro, basado en los elementos fijos, políticos, sociales, anteriores a la guerra, cuando esta realidad se ha hecho extremadamente movediza, cuando no puede prestarse a un asunto sólido para un dramaturgo? Necesariamente, cuando nos falta esta realidad, cuando nos falta uno de estos factores fijos, inconvencionales, hemos de acudir a buscar otra realidad más alta e inconvencional. Y esta otra realidad que buscamos, que vamos acuciosamente persiguiendo, es la realidad eterna e inconvencional de los problemas del conocimiento" (*Ibíd.*, pág. 201).

Parece claro entonces que, para Azorín, ya no sirven en el teatro los antiguos temas clásicos: la pasión, los celos, la ambición, la hipocresía, etc., con las previsibles intrigas a que daba lugar el enfrentamiento del individuo con la fuerza de la opinión de la sociedad burguesa y su convencional sistema de valores. Del mismo modo, no tiene tampoco demasiado sentido la separación de los distintos géneros dramáticos —comedia, tragedia y drama—, porque en la vida del hombre todo anda mezclado y confundido. (De ahí el que Azorín califique Brandy, mucho brandy como "sainete sentimental", y

que algún crítico haya podido decir de Comedia del arte que lo mismo hubiera sido llamarla Tragedia del arte.) Ahora, lo que urge llevar al teatro no es el drama del hombre en su relación con los otros hombres, sino algo mucho más difícil y sutil: el problema de la personalidad humana, el problema del conocimiento. Un drama --afirma Azorín-- casi inédito hasta entonces en la literatura (a pesar de algunos magníficos intentos aislados, tanto clásicos como modernos), pero en comparación con el cual los viejos conflictos resultan triviales e infantiles.

"Problema fundamental en este Teatro es el de la personalidad humana. ¿Cuál es, por ejemplo, nuestra verdadera personalidad? En la personalidad única nuestra, ¿cuántas personalidades distintas y aun contradictorias y aun incongruentes pueden albergar? Siendo nosotros uno mismo, ¿cómo la multitud, en los millares de facetas de sus cerebros, puede ver nuestra personalidad? ¿Y no seremos nosotros distintos a los ojos de un niño, de una anciana, de un hombre de campo, de un artesano, de un investigador, de un erudito? ¿Es que puede haber algo fijo en esto que creemos nosotros nuestra personalidad, que es incommovible e inconfundible?" (Ibíd., págs. 201-202).

Y al llegar aquí, Azorín no puede dejar de recordar a Pirandello (ya vimos en el Capítulo II cómo evolucionó su opinión a propósito del dramaturgo italiano), un nombre fundamental porque ha sido él, mejor que ningún otro, en Europa, el que ha tratado todos esos problemas en su teatro, los "problemas angustiosos, dislacerantes de la identidad personal y de la multiplicidad individual". Problemas que no sólo no están fuera de la realidad, sino que --siempre según Azorín-- responden a una realidad mucho más íntima, profunda y perdurable que ha venido a sustituir, tras la conmoción espiritual que ha supuesto la guerra, la antigua realidad convencional. Todo tiene sin embargo una explicación, y lo que ha ocurrido es que la guerra ha puesto en contacto a los hombres no ya con la realidad, sino con lo que ésta tiene de más doloroso, trágico y desagradable. Tan fuerte ha sido la conmoción, que hasta los pueblos (es el caso de España) que no entraron en la guerra han sentido asco de la realidad antigua, un can-

sancio irremediable de las viejas convenciones sociales y políticas y, sobre todo, de la vieja retórica, que no ha servido para evitar el drama que destruyó a una generación.

En la literatura, que no es sino el reflejo de las preocupaciones, inquietudes, obsesiones y esperanzas de los individuos, ocurre exactamente lo mismo, y al naturalismo sucede el "superrealismo". El teatro más que ningún otro género es un espejo de la sociedad, y por eso quizá, frente a lo que ocurre en la poesía y en la novela, observa Azorín que "la caducidad de la antigua fórmula dramática es completa". En Europa las cosas han empezado ya a cambiar, pero en España el momento actual es de desorientación. La subversión, la movilidad de los valores políticos y sociales que se está dando en toda Europa, llegará también a España. En el teatro, la nueva realidad del mundo interior no se ha consolidado todavía, pero algo ha cambiado cuando todos los críticos y autores advierten el agotamiento de la modalidad naturalista —una modalidad teatral, reconoce sin embargo Azorín, que ha producido obras admirables en los últimos veinte años.

Me parece muy interesante esa observación sociológica que hace luego Azorín de que ha surgido en España una nueva clase social, intermedia entre la clase obrera y la burguesía. Pero de esta clase media enriquecida —advierte— poco o nada hay que esperar en la renovación del teatro, pues aunque no es la suya la tradición cultural antigua, como se trata de una gente que se cree con derecho a todo y todo quiere gozarlo aquí y ahora, carece por completo de sensibilidad y de inquietudes espirituales. Porque la antigua clase burguesa tenía al menos un criterio, una contención y guía en sus goces estéticos, pero --se pregunta Azorín, escocado sin duda ante el escandaloso estremo de Brandy, mucho brandy--: "¿Qué gustos puede tener, qué preferencias puede alentar, qué criterios ha de sostener en el teatro, puesto que del teatro hablamos, una clase social que tiene apetencia de goces, que se procura y se allega todos los goces

de que antes disponía la burguesía y que carece de esa guía necesaria que sólo presta la tradición? Vosotros contestaréis a la pregunta".

Desde luego, tampoco en esta nueva clase media puede encontrar Azorín el aliento y la comprensión necesarios para que el teatro se renueve en la dirección espiritual que estaba siguiendo en el resto de Europa. Y, sin embargo, había ya entre el público quienes deseaban algo nuevo, una renovación sincera, cansados de la antigua fórmula dramática. Pero los actores y, sobre todo, los empresarios tienen miedo de arriesgar la fama y el dinero conseguidos, con lo que España se ha quedado (al menos por lo que se refiere al teatro) bastante atrasada, no queriendo introducir en la escena las "fórmulas vivas, fórmulas auténticas, fórmulas innegables", que emplean con éxito los dramaturgos europeos seguidores de la nueva tendencia "superrealista".

Este retraso no es algo insólito y nuevo en España, porque ocurrió exactamente lo mismo a principios del siglo XIX, cuando se quiso introducir el Romanticismo. Y ya sabe el lector cuáles fueron las lamentables consecuencias: aunque tarde, y casi fuera de moda, triunfó al final el movimiento romántico, pero las mejores obras que entonces se estrenaron no acabaron de ser verdaderamente geniales, y la mayoría ni siquiera logradas. A Azorín, desde luego, le parece algo más que una simple coincidencia el que el "Prefacio" de Víctor Hugo para Cronwell se escribiera en 1827, hacía pues, exactamente, cien años. El Romanticismo triunfa en Europa entre 1800 y 1830, pero no llega a España hasta 1835, así que se permite profetizar nuestro escritor: "Ahora la resistencia hacia la fórmula superrealista es idéntica a la resistencia que se opuso a principios del siglo XIX al credo romántico; pero hay que tener fe, hay que tener una convicción profunda y esperar que al fin, tras violencias, tras repugnancias, tras resistencias que parecen invencibles, domine en el teatro la estética que ya domina en toda Europa".

Dedica luego "dos palabras" Azorín a explicar qué es en concreto, y qué se ha

propuesto al escribirla, su comedia "superrealista" Brandy, mucho brandy. Dice de esta obra, pasada ya la mala impresión del estreno y quizá como disculpa, que es una obra "modestísima", tanto de intención como de realización. Él ha querido hacer una comedia normal, nada raro ni extravagante, sólo que dentro de la moderna corriente "super-real". Cuenta Azorín el argumento de su obra, una comedia del tipo corriente e incluso tópica y previsible. Es casi como cualquier otra obra del escritor, pero llevada al teatro. Sin embargo, hay un elemento novedoso en ella, un elemento de inquietud y de misterio: se trata del retrato maléfico de un hombre ya fallecido, quien exigió, como única pero imprescindible condición para que pudieran heredarle unos familiares lejanos, que fuese colgado su retrato en el salón principal de la casa. Pero este hombre, un hombre joven y simpático, llevaba consigo una maldición: que cuanto más dinero ganaba y mayores eran sus triunfos, más triste y desengañado se sentía en su interior. Y lo peor no es eso, sino que todas las personas que estaban a su alrededor resultaban afectadas también por el extraño maleficio. Todos eran desgraciados, a todos les salían mal las cosas importantes, todos enfermaban, todos morían, y él parecía cada vez más joven, más rico y más simpático... Muere por fin este hombre, se instala su retrato en el comedor del hogar modesto y se va creando en la casa, a pesar del dinero de la herencia, una atmósfera cada vez mayor de angustia y de misterio.

Como se ve, el argumento de partida tiene muy poco o nada de original, pues se trata de una nueva versión de El retrato de Dorian Grey, aunque matizada con algunas leves notas sentimentales y humorísticas. El elemento sentimental se empieza a definir cuando Laurita, una muchacha tan romántica como candorosa, mira una y otra vez al hombre del cuadro, obsesionada --supone ella-- por conocer el país donde este joven vivió. En realidad, Azorín juega con los espectadores haciéndoles pensar que, en el fondo, la joven se ha enamorado del hombre retratado, quien, sin duda, acabará a-

pareciendo. Pero tampoco es así. Ésa es sólo la excusa, un pretexto que la joven se da. Lo que ella siente en su interior es otra cosa: una inquietud, la necesidad, no sabemos muy bien por qué, de viajar al Oriente lejano. Y explica Azorín, hablando quizá por sí mismo:

"Yo quisiera decir que ese ansia del Oriente es, a la hora actual, a la hora presente, en muchos espíritus cultivados, una realidad viva. Muchos ingenios se sienten como ahogados, como atormentados espiritualmente por una civilización industrial y materialista, y sin querer, o queriendo, vuelven la mirada hacia un país que ha llevado la perfección espiritual, que ha llegado a la contemplación de los grandes problemas de la existencia de un modo sereno, perseverante y callado" (Ibídem, págs. 208-209) (17).

Algo conocería Azorín de las teorías de Freud cuando advierte, a propósito de Laurita, que la fuerza de la razón es inútil frente a una obsesión, como es inútil olvidar aquéllo que nos preocupa. Y eso que "el olvido --dice el escritor-- es el mayor lenitivo de la existencia. El olvido es el recurso supremo para nuestras angustias, para nuestros conflictos íntimos". Se trata entonces de una lucha, dentro de nosotros mismos, entre la curiosidad y la ilusión de vivir, y esa tranquilidad que sólo pueden dar la renunciación y el olvido. Y sigue aludiendo Azorín, aunque no quiera advertirlo expresamente, a las teorías de Freud.

"Lo malo es que cuando alienta la ilusión, cuando la ilusión es viva y poderosa en un alma joven, el olvido es ineficaz para dominarla y destruirla. Al fin Laurita, la muchacha de mi comedia, se siente impulsada a dejar la casa paterna y a marcharse. Deseo hacer observar que en la comedia hay una leve intriga de amor. Pudiera creerse que esta muchacha ingenua y romántica se marcha llevada por la pasión que siente hacia ese enamorado; pero en realidad estos amores son un pretexto, son el motivo aparente de la fuga; lo que la impulsa a marcharse es esa sugestión compleja y profunda de que ella conscientemente no se da cuenta del todo" (Ibídem, pág. 209).

En esto consiste, en el fondo, la nueva obra de Azorín. Y aunque Brandy, mucho brandy nos parece hoy una comedia normal y bien escrita (quizá demasiado), pero

de una delicadeza y profundidad poco habituales, enfadó sin embargo al público la noche del estreno, pues le pareció tan aburrida como incongruente. Mas recuerda Azorín que esa misma acusación --ser incongruentes-- la merecieron a principios de siglo los primeros libros de algunos escritores jóvenes (se refiere, claro está, a los miembros de la Generación de 1898). Aquellas novelas causaron tanta indignación como extrañeza, porque "el plan, el estilo, la presentación de los personajes, todo era desordenado y caótico". Sin embargo ha pasado el tiempo, y lo que empezó siendo incongruencia es una manera de novelar hoy aceptada por todos. Aunque no está muy seguro Azorín de si va a ocurrir lo mismo a propósito del teatro "surrealista". El lamentable estreno de Brandy, mucho brandy (una de las experiencias más tristes y humillantes de su vida), no parece augurar desde luego un éxito inmediato. Sea como fuere, con el mismo fervor y entusiasmo va a insistir Azorín en su campaña de renovación teatral.

En efecto, así es como llegamos al artículo de Azorín que podemos considerar como su particular y concreto manifiesto de vanguardia. Me refiero al artículo --de título, por cierto (ya lo advirtió Christian Manso), muy surrealista-- "El surrealismo es un hecho evidente" (ABC, 7 de abril de 1927). Como muchas de las ideas que expone Azorín en este trabajo las hemos ido adelantando ya a lo largo de este capítulo, procederemos a su comentario del modo más rápido y conciso como sea posible, aunque con mucho cuidado de no dejar pasar inadvertidas ni una sólo de las ideas y sugerencias que podamos encontrar.

Empieza recordando Azorín una cita de Marcelino Menéndez y Pelayo, quien se lamentaba del triunfo del naturalismo en el teatro --una estética que el crítico conservador calificó de "barbarie naturalista o efectista" y una más "de tantas plagas con que la Justicia divina visita a los siglos y a las razas degeneradas, que pierden el instinto de lo bello al perder el instinto de lo bueno". Azorín confiesa ser él también un adversario del

naturalismo en la literatura. Sin embargo, juzgar una doctrina estética que no es la nuestra con palabras tan exageradas, injustas y desabridas es algo que no debe hacerse nunca. Sobre todo --reconoce Azorín-- cuando el naturalismo ha producido obras muy bellas, tanto en el arte pictórico como en el literario. En el teatro, por ejemplo, el naturalismo no sólo ha logrado obras magníficas, sino que ha sido "una reacción necesaria, saludable, bienhechora contra el artificio, la fantasía inconsistente y la absurdidad de la observación", porque "contra un teatro todo estéril y desvaída ficción, todo intriga arbitraria, era necesario, ineludible, el naturalismo. El naturalismo representaba la verdad, la observación minuciosa, la copia meticulosa de la vida en el arte del actor, en la decoración, en la presentación escénica". Y el naturalismo triunfó, consiguiendo la renovación del teatro. Pero, como nada es eterno, se ha llegado también a un cansancio de tanta observación minuciosa de la realidad. Es, pues, la hora de una nueva doctrina estética. Ahora bien, cómo ha nacido esta nueva estética, y en qué consiste exactamente, es algo que no se puede decir ni concretar todavía. Es algo, quizá --advierte Azorín--, que no se sabrá nunca a punto fijo.

Pero exactamente lo mismo ocurrió con el Romanticismo, una escuela literaria que está mereciendo cada vez una mayor atención por parte de los estudiosos. Y, sin embargo, nadie sabe tampoco a ciencia cierta qué es el Romanticismo. Se trata de un movimiento tan amplio, interesante y profundo, que no se puede encerrar y definir en una sola fórmula, como si de un problema matemático se tratara. Pero si no saben hoy (1927) los estudiosos, con la perspectiva que da el tiempo, qué era la escuela romántica, menos aún podían saberlo quienes vivieron dentro de ella. Y eso es, justamente, lo que está sucediendo ahora en Europa a propósito del "superrealismo". Del Romanticismo se han podido encontrar hasta veinticinco definiciones distintas. No sólo distintas, sino --lo que es tan interesante como significativo-- incluso opuestas. Por eso, "diferen-

tes entre sí, contradictorias algunas veces, esas definiciones provocan ásperas discusiones; ninguna de ellas logra imponerse; cada una desaloja a la otra". Y, sin embargo, es evidente que "el Romanticismo, tan caótico, tan contradictorio, tan vago, tan irreal, acabó por triunfar". Pero porque el Romanticismo no era sólo una moda y una doctrina estética, sino algo mucho más trascendente: una aspiración total del espíritu.

El "superrealismo" es un movimiento tan amplio e importante hoy como lo fue en su tiempo el Romanticismo. Y se pregunta Azorín: "¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca". Es lo de menos, porque el "superrealismo" no importa tanto definirlo como vivirlo, pues se trata de una aspiración del alma. Es verdad que hay momentos en que, gastada una estética, se siente la necesidad de otra nueva. Así, muchos se ponen a teorizar en busca de esa doctrina innovadora. Pero Azorín, cansado ya de tantas eruditas precisiones (recuérdense los trabajos de Guillermo de Torre, Juan Chabás, ARISTO, etc.), cree que:

"Lo de menos son los documentos en que se exponga la doctrina innovadora. Lo importante es el ambiente espiritual que se va creando. Cada teorizante, cada escritor, cada erudito da su definición dogmática, expone su moción particularísima; se entablan polémicas, se discurren textos, a una declaración estética se opone otra. Y lo de menos son los libros, los papeles, los documentos. Una aspiración vaga —vaga al principio— se ha ido formando; se experimenta el cansancio de lo ya visto, sabido y gustado; se siente necesidad de otra cosa. Poco a poco se va concretando; ya surgen obras contradictorias, informes, caóticas; la idea va marchando, a unas obras de carácter tímido suceden otras más audaces, intrépidas. Ya el ambiente ha acabado por condensarse. La nueva estética está formada. ¿Quién ha contribuido a formarla? ¿Los teorizantes, los eruditos? Todos; la sociedad en masa" (*Ante las candilejas*, págs. 114-115).

Por supuesto que cuanto dice Azorín, y esto es algo que debe quedarnos muy claro, se refiere al "superrealismo" no sólo en el teatro, sino también en todas las manifestaciones literarias. Sin embargo, lo que sobre todo nos interesa advertir es la gran libertad, el espíritu amplio y flexible con que entiende Azorín el "superrealismo", a diferencia de la mayor parte de los teorizadores de los movimientos de vanguardia, cuyo

carácter supuestamente revolucionario estaba en abierta contradicción con la rigidez y el dogmatismo intelectual de sus manifiestos. Para Azorín, en cambio, el "superrealismo" es una doctrina estética nueva, pero también, y sobre todo, una aspiración humana.

Ha observado Azorín el agotamiento de la fórmula teatral naturalista. Pero también la novela se halla —son ahora, en 1927, sus palabras exactas, muy diferentes, por cierto, de las que dijo en 1925— "exhausta, agonizante. Necesitamos otro teatro para otra novela". ¿Y en qué consistirá la renovación? El desvío de la realidad en la hora presente, en las artes plásticas como en la literatura, es un hecho innegable. Pero ya sabemos que Azorín, educado en la lectura de los autores de la escuela naturalista, no puede ni quiere negar esa conquista minuciosa de la realidad que supuso el triunfo del naturalismo. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo resolver la contradicción? Para Azorín está claro:

"Necesitábamos conocer exactamente la realidad para poder elevamos sobre ella y formar —literariamente— otra realidad. Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea y, a la vez —y ésta es la maravillosa paradoja—, más sólida, más consistente, más perdurable. Y hemos llegado, desprendiéndonos de la materialidad cotidiana, a la realidad de la inteligencia" (*Ibídem*, pág. 115).

Así pues, lo acabamos de ver claramente, en poco o nada se diferencia la propuesta "superrealista" de Azorín de aquella estilización de la realidad en que consiste básicamente la "Poesía Pura" de un Paul Valéry en Francia y de un Juan Ramón Jiménez (en su segunda época, la metafísica o abstracta) en España. Sin embargo, conviene recordar que Azorín no es un poeta sino un novelista y autor dramático, por lo que le resulta imposible o muy difícil (aunque lo intentará, desde luego) prescindir por completo en sus obras de la anécdota, es decir, de la acción y la fábula novelesca, así como de unas mínimas circunstancias espaciales y temporales. Por eso es que pretende

conciliar Azorín, en su muy discutible y personal "superrealismo", la aspiración a la belleza perfecta de la "Poesía Pura" con las inquietudes espirituales de, por ejemplo, André Breton.

"Y hemos llegado, desprendiéndonos de la materialidad cotidiana, a la realidad de la inteligencia. Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora presente, la materia más duradera y fina del arte. ¿Qué es la vida? ¿Cuál es la realidad que diariamente vivimos y cuál es el ensueño? El ensueño, ¿es una verdadera realidad? Ya uno de los teorizantes del superrealismo —Andrés Breton— dedica la primera mitad de su *Manifiesto* al examen del ensueño. Y cosa curiosa: como Fray Luis de Granada, en el *Libro de la Oración*, saca la cuenta de las horas que dormimos durante la vida. Andrés Breton nos dice que gran parte de nuestra existencia está embargada por el sueño y que el ensueño es, por lo tanto, una considerable realidad..." (Ibidem, págs. 115-116).

Después de lo cual no puede extrañarnos (al contrario, lo entendemos perfectamente) que confiese Azorín la imposibilidad de dar una definición concreta del "superrealismo". Cada uno —dice— lo imaginará a su manera. Y es en ese verbo, "imaginar", donde está la clave de su adhesión sincera aunque parcial (y, por lo tanto, equivocada, porque el Surrealismo no es, ni mucho menos, lo que Azorín supone) a ese "hecho evidente", esa "aspiración que flota en la atmósfera espiritual", que es el "superrealismo". Aspiración, doctrina estética cuyo triunfo está asegurado de todos modos —advierte humilde Azorín—, con él o sin él, con jóvenes o sin jóvenes, con viejos o sin viejos, porque es la vida actual, tras la enorme tragedia de la guerra mundial, la que nos impulsa y obliga a sentir la superrealidad: una realidad emanada de las formas nuevas de vida, en un mundo donde todo es rápido, vertiginoso y cambiante, múltiple y complejo. He aquí la razón de que el "superrealismo" exija un lenguaje rápido y tenue, a veces contradictorio, y que pueda concluir Azorín: "¿No ha sido basado en esa contradicción del mundo y de la personalidad humana todo un teatro, el de Pirandello?" (Ibidem, pág. 116)".

Llegan casi al centenar los artículos que ha publicado Azorín sobre el teatro

"superrealista", entre 1926 y 1936. Pero, de esos trabajos, las tres cuartas partes aparecieron en los dos primeros años de la década (1926 y 1927), mientras Azorín ha escrito y estrenado, con escándalo y críticas por lo general desfavorables, las comedias Old Spain!, Brandy, mucho brandy, Comedia del arte y la terrible trilogía de Lo Invisible (compuesta por La arañita en el espejo, El segador y Doctor Death, de 3 a 5). Luego vinieron sus oportunas traducciones de La comedia de la felicidad de Evreinoff y de Maya de Gantillon, obras que sin embargo tampoco gustaron al público ni a la mayor parte de los críticos. En 1928, conviene no olvidarlo, estrena Azorín una obra en colaboración con Muñoz Seca --El Clamor--, y por fin, en 1930, consigue un éxito grande (aunque limitado; fue estrenado en Monóvar por una compañía de aficionados), con su "auto sacramental" Angelita. Y ahí parece que concluye la "campana teatral" de Azorín, porque durante los años de la República el escritor apenas dedicará tres o cuatro artículos anuales al teatro. Sin embargo, es en 1931 cuando publica, en el tomo II de sus Obras Completas de teatro, una obra no estrenada (aunque escrita en 1927): Cervantes o La casa encantada. Así mismo, en 1933 se produce un acontecimiento interesante: el estreno radiofónico de lfach, comedia que algunos críticos consideran se trata de la primera versión de Farsa docente (1942). Por último, en 1936 se produce el estreno de La guerrilla, una obra que ignoramos cuándo ha sido escrita, pero cuya construcción se estima es perfecta. Obra que interesó al público el día del estreno, y elogiaron los críticos con rara unanimidad, La guerrilla ha sido incluso llevada al cine (en 1973). Sin embargo, paradójicamente hoy se considera La guerrilla, aunque lograda, como la obra menos original e interesante de Azorín --y, en realidad, tiene muy poco de "superrealista".

Lo ocurrido con esta pieza, la más tradicional, sencilla y eficaz de Azorín, nos parece tan injusto como significativo. Desde luego, no se trata de una obra "superrea-

lista", pero lo cierto es que tampoco está tan lejos, en su estilo y estructura, de las primeras obras de teatro de Azorín. En realidad, ha sucedido siempre algo parecido con las piezas de Azorín, "superrealistas" o no. Se las ha enjuiciado con extremo rigor, antes y ahora, aunque, por fortuna, en los últimos años (bien que desde las filas del azorinismo más serio y entusiasta) estamos asistiendo a una serie de interesantes esfuerzos de revisión. Así, es obligado recordar, en este sentido, los nombres de Mariano de Paco, Antonio Díez Mediavilla y Ernesto Capdevielle.

Aunque la crítica más reciente (tanto detractores como defensores, pero sobre todo los primeros) no ha hecho otra cosa en realidad que repetir, y casi con las mismas palabras, aquellos argumentos y observaciones que se hicieron, hace ya sesenta años, a propósito del teatro y la narrativa "superrealistas" de Azorín. Algo que sorprende y enfada un poco, sobre todo cuando pensamos que cuentan hoy los estudiosos de la literatura, además de con un mayor refinamiento en sus métodos de análisis, con algo fundamental: aquella serenidad y perspectiva que sólo puede dar el paso del tiempo. Sólo así es posible acercarse al hecho artístico con una mayor libertad e independencia, sin prejuicios ni apasionamientos --aunque también, por desgracia (y es algo que hemos padecido nosotros varias veces a lo largo de este trabajo), ignorando muchas pequeñas pero siempre interesantes claves de época, que hubieran podido explicar la oportunidad, el error o el acierto, la trascendencia en definitiva de numerosas alusiones y comentarios.

El "superrealismo" de Azorín y la crítica posterior

Uno de los estudiosos que primero habló del Surrealismo en Azorín, aunque sólo en referencia a su teatro, fue Lawrence LaJohn (18). Para este crítico (que hace en apenas seis páginas una rápida pero eficaz síntesis, aunque muy poco o nada contras-

tada, de las intenciones de Azorín en 1926, cuando inicia su discutida campaña de renovación del teatro español), es en efecto evidente, en este tercer período de la evolución literaria del escritor, período conocido como la "sección de superrealismo", que ha logrado Azorín "un rejuvenecimiento tanto de su técnica dramática como de la novelística". Pero LaJohn identifica con demasiada facilidad el "superrealismo" azoriniano con el "Surrealismo" ortodoxo, por lo que, o tenía el crítico una idea bastante amplia (y, por lo tanto, equivocada) de lo que era el Surrealismo, o más probablemente su gusto por la obra de Martínez Ruiz le lleva a aceptar con más simpatía que sentido crítico, sin ponerlas al menos entre paréntesis, las afirmaciones de Azorín contenidas en sus ensayos --los cuales ellos solos significan para LaJohn, y de ahí su mérito, "una dura e interesante campaña contra las antiguas modas teatrales".

Observa LaJohn perfectamente, y por eso sorprende que no haya advertido la distancia, los muy diferentes propósitos del "superrealismo" de Azorín y del Surrealismo bretoniano, cómo Martínez Ruiz quiere buscar para el teatro "una realidad más firme, más elevada". Todo porque la guerra --explica LaJohn-- "había puesto a las personas en contacto directo con la realidad y los autores creyeron que era necesario olvidar la muerte, el sufrimiento y la tragedia de la guerra. La respuesta fue el surrealismo". Se trataría, pues, de eludir, de olvidar la realidad de la materia. "La literatura se está apartando de la realidad, la está rebasando, que es en esencia lo que el surrealismo intenta hacer". Por eso, "lo que se busca con el surrealismo es la realidad del intelecto, los grandes problemas del consciente y del subconsciente y la dificultosa determinación de lo que es la realidad y lo que es sueño en la vida".

Es evidente (lo hemos repetido ya varias veces a lo largo de este trabajo) que Azorín coincide en sus ideas y obsesiones con algunas de las que preocupaban también a los poetas surrealistas. Sin embargo, la solución o respuesta literaria de Azorín

a tales inquietudes es muy distinta, por no decir completamente opuesta, a la de los surrealistas ortodoxos. Pues si éstos desdeñan la realidad, o mejor, esa idea convencional y falsa de la realidad —como denuncian— impuesta por la moral conservadora y represiva de la sociedad burguesa, proponiendo entonces una liberación: conocer, pero sin limitaciones de ninguna clase, "el funcionamiento real del pensamiento", por el contrario Azorín pretende, a través de la evasión pura, elevarse sobre la materia y trascender las rígidas condiciones espacio-temporales, para alcanzar así una imagen ideal y, sobre todo, consoladora de la realidad. Es decir, que frente a los surrealistas y su indagación subversiva en lo oscuro del yo y la materialidad de las cosas, Azorín (como observa LaJohn con acierto en su trabajo, aunque referido sólo a las piezas teatrales del escritor) prefiere vagar alrededor de lo maravilloso. De ahí el juego y vaivén constante en su teatro de lo real a lo irreal, el conflicto en definitiva de la realidad con el ensueño, y que LaJohn, pero simplificando en exceso, haya podido decir de estas obras de Azorín que son surrealistas sólo porque en ellas se acude a lo maravilloso y hay una preocupación sincera y grande por el subconsciente.

Mucho más crítico con Azorín se muestra C. B. Morris, en su importante libro Surrealism and Spain. 1920-1936 (19), pues aquí, donde sin embargo es citado y mencionado el escritor con generosidad, concluye Morris que "Azorín was as starry-eyed as ignorant about surrealism as he was about the subconscious" (pág. 40).

Comenta brevemente Morris los intentos azorinianos de renovación teatral, los que, en conjunto, le parecen muy dignos y estimables, pero en absoluto surrealistas. De hecho —afirma Morris—, Azorín demuestra su miopía cuando dice que la última cosa que puede explicar el Surrealismo son los textos y documentos en que la nueva doctrina ha sido expuesta. Afirmar eso significa no entender nada en absoluto de la impor-

tancia fundamental de aquellos manifiestos donde Breton intentó definir y sistematizar el movimiento Surrealista. Así, observa Morris, no es raro que cuando leemos El caballero inactual, se piense antes en Proust y en Gabriel Miró, es decir, en un refinado intento de captar sensaciones, que en la indagación en el subconsciente. Lo mismo ocurre en El libro de Levante, donde Azorín declara nada menos que su intención de dejar en libertad a las palabras, proclamando su autonomía. Pero el mundo de Azorín es algo mucho más puro y encantador, como advierte Morris, que las negruras inquietantes del subconsciente. Por lo tanto, cuando habla del "superrealismo", Azorín sólo consigue evidenciar su ingenuidad, sus (lógicas) limitaciones y su despiste.

Morris adivina que a Azorín le gusta la palabra "superrealismo" por su sonoridad más que por otra cosa. En el fondo, le da la impresión de que Azorín desdeña a Breton y el Surrealismo "oficial", quedándose con el suyo propio. Sin embargo --disculpa Morris--, en eso no estaba lejos Azorín, en absoluto, de lo corriente en su época. Gerardo Diego, por ejemplo, en sus poemas creacionistas imita y hasta falsifica la escritura automática de los surrealistas. Así pues, para Morris Azorín se reduce apenas a un sutil rapsoda del surrealismo. "Although in El libro de Levante Azorín urged barevely *Do not be afraid of liberating words*, he limited his boldness to rhapsodizing about *The autonomy of words*" (pág. 136).

Un paso más allá en la incompreensión del "superrealismo" azoriniano lo representa Juan Francisco Aranda, en un libro titulado, concretamente, El surrealismo español (20). Sin embargo, queda Aranda disculpado (y descalificado, a partes iguales) por el extremo rigor con que somete a examen las obras supuestamente surrealistas de los mejores vanguardistas españoles. Por lo que se refiere a Azorín, Aranda se revela injusto y duro con el escritor y con la persona. Es evidente la antipatía que le inspira Azorín, un autor cuyas obras desconoce o ha leído muy deprisa. Algunas de ellas, es cla-

ro que las menciona (mal) sólo de oídas. En cualquier caso, desliza muchos errores elementales. Lo peor de todo sin embargo es que tiene Aranda un concepto muy restrictivo del Surrealismo. Para él, apenas algún prosista español de estos años es surrealista o ha intentado y practicado en algún momento el Surrealismo. Azorín, desde luego, no lo es en absoluto. Pero asombra leer que, en cambio, Pío Baroja es casi surrealista en su novela El hotel del cisne (1926) y que Ramón Gómez de la Serna, sin serlo él mismo, resulta un buen "compañero de viaje" de los surrealistas. Por lo que se refiere a la poesía, para Aranda sólo hay un poeta surrealista puro: José María Hinojosa. Parcialmente, y en medida muy variable, Alberti, Lorca y Aleixandre.

No puede, por lo tanto, extrañarnos que Aranda dedique un capitulillo a nuestro escritor con el expresivo título de "El *bluff* Azorín". Para él, Azorín estaba despistado, pero sobre todo era un oportunista. "No es sorprendente que, pasados los años, uno de ellos [los hombres del 98], Azorín, que siempre fue un oportunista, proclamara su adhesión al surrealismo, aunque nadie lo tomase demasiado en serio, ante la poca solidez de su propuesta" (pág. 21). No sólo eso, sino que, continúa Aranda:

"Azorín escribió y estrenó con éxito *Brandy, mucho brandy*. La pieza tenía agilidad y frescura y denota la superficialidad del autor sobre el surrealismo. Aun así, la vociferante conversión al nuevo credo de este maestro del 98 fue el acontecimiento social más sonado. Azorín escribía con prosa sencilla y pulida, sí, y no obstante era un snob artificioso. Había pasado por fases anarquista y comunista y ejerció una casi inexplicable fascinación sobre los jóvenes de poco antes de 1920. Ahora se adhería con espectacularidad al nuevo movimiento con su pieza, los artículos "El superrealismo es un hecho evidente", "Una obra superrealista", nada menos que en el periódico conservador ABC (7 y 14 de abril), y "¿Qué es el superrealismo?" (en La Gaceta Literaria) y "De las candilejas". Aquí explicaba que, sin menoscabar la primacía de la realidad, se debe contar con una sobre-realidad que es lo etéreo, lo presentido y lo inconsciente. Nadie creyó mucho en este hombre de filiaciones cambiantes, que en años posteriores continuarían. La crítica le contestó que "más que superrealista usted es supra-realista", con lo que el autor no quedó insatisfecho" (pág. 77).

Creo que estas opiniones de Aranda, expresadas desde un sectarismo ideoló-

gico --político y estético-- bastante trasnochado, quedan invalidadas sobre todo por la escasa seriedad de su análisis. No digamos nada de la "atención" con que ha leído los libros y artículos citados quien más adelante dice entre otras cosas, todas igualmente imprecisas, que:

"La contribución más sospechosa [al surrealismo] hemos visto que fue la de Azorín: huidas y pérdidas de la realidad, exaltación de Freud, del sueño y de una pretendida libertad interior son los ingredientes de *El caballero inactual (Etopeya)* [...]. Azorín publicó aún una medio novela-medio ensayo, *Super-Realismo (Prenovela)* en colaboración con Espina. [...] Fue en 1930 cuando se consiguió encontrar una expresión más adecuada, más profunda, del matiz surrealista en la novela. [...] Azorín publicó la novela *Angelita*, un nuevo truco" (págs. 109-110).

Pero ni Azorín exalta a Freud, ni hizo nunca una obra en colaboración con Antonio Espina --Superrealismo la escribió él solo--, ni *Angelita* es una novela, sino un "Auto Sacramental" moderno, cuyo "nuevo truco", por cierto, fue muy elogiado y celebrado por prácticamente todos los escritores y críticos de vanguardia --entre ellos, incluso, un marxista: José Díaz Fernández.

Después de esta serie de arbitrariedades e inexactitudes, consuela encontrar un libro como el de Jesús García Gallego (21), donde se afirma con toda claridad y justicia que fue gracias a Azorín, aunque partiera el escritor de un concepto equivocado, como la palabra "surrealismo" llegó a ser popular y, sobre todo, discutida en España. García Gallego, con bastante cuidado, se inspira para su análisis en el concepto moderno de "rezeptionsgästhetik" o estética de la recepción, que --como precisa-- es "una actividad que transcurre siempre en el campo de la comunicación literaria, en cuyo proceso se mezclan: el autor, la obra y el público; y que comprende el doble aspecto de la acogida y el intercambio por una parte, y el aprendizaje del arte a través de la misma experiencia". Así, en el caso concreto de la recepción del surrealismo en España, es

preciso distinguir dos actitudes muy diferentes y aun opuestas: la actitud estética y la actitud moral. Un caso aparte, a medio camino quizá, entre defensores y detractores del surrealismo, es el de Azorín:

"En una situación diferente, se encuentra lo que hemos llamado el caso *Azorín*, que fue el único capaz de desencadenar una gran polémica, no sólo a nivel de crítica especializada, sino también en la prensa diaria, y cuya trascendencia pública fue un suceso sin precedentes, pues supuso una recepción directa y extensa de un tema que hasta entonces había estado reducido a un ámbito limitado" (pág. 13).

Jesús García Gallego, que conoce algunas de las más interesantes e inteligentes críticas que se hicieron a Azorín desde 1927, cuando declaró que era "superrealista", sin embargo no se deja impresionar demasiado por ellas, sino que, después de recordarlas, las pone entre paréntesis sometiéndolas a un obligado contraste y comparación de unas con otras. Así, por ejemplo, recuerda el artículo de ARISTO en La Gaceta Literaria, la reseña --tan elogiosa-- de Antonio Espina a la prenovela Superrealismo, y también dos trabajos, uno de Guillermo Díaz-Plaja y otro de Raúl Silva Castro, que, aunque muy favorables a Azorín, niegan finalmente la adscripción del escritor al movimiento surrealista.

Silva Castro, en un trabajo publicado en mayo de 1930 en la revista Bolívar, se fija en la reciente prenovela Superrealismo. Azorín ha querido hacer un esquema de novela, pero así lo único que ha conseguido es llegar a la máxima abstracción. No ha manejado hombres reales, sino sombras de hombres. Porque "han sido pensados por el escritor, pero el escritor no los abandona a vivir, sino que sigue guardándolos en la subconsciencia". Y añade a su vez García Gallego, convencido por los argumentos de Silva Castro: "El intento azoriniano se queda en un simple intento, un esquema, una transcripción telegráfica de una serie de temas que no quedarán claros jamás".

Así pues, lo que ha intentado Azorín en sus últimas novelas está muy lejos de

lo que se propone Breton en su teoría del surrealismo. Pero es que, además, será el propio escritor quien se encargue de desmentir esa idea, dada la claridad y belleza de su estilo. Idea que, sin embargo, ha tenido un gran interés en hacer creer en un cierto momento a los lectores, los cuales no se dejaron engañar demasiado por este Azorín que una vez más, y no sería la última ocasión, quiere "engancharse a la vanguardia del momento". Un intento, concluye García Gallego, "al que todos reconocen un gran mérito personal, dadas las condiciones y la edad del escritor, pero que por otra parte no tuvo consecuencias literarias importantes".

Sin embargo, Silva Castro, en su negación del surrealismo azoriniano observa, pero sin darse cuenta de lo cerca que está de entender las intenciones últimas del Azorín "superrealista", cómo el escritor ha inventado un estilo nuevo y muy original, de una rara eficacia en su rapidez y poder de síntesis. Lo malo es que "una cosa es la declaración de principios que Azorín realiza en las líneas preliminares del libro [Superrealismo], y otra, el resultado final obtenido". Por eso, continúa Silva Castro:

"A este buceo en el subconsciente yo le repararía desde luego una cierta depuración que --no sé si con razón o sin ella-- parece impropia de lo subconsciente... y Azorín en este libro no pierde jamás el paso de la lógica, no desbarra un punto, no enturbia nada ni altera cosa alguna. A veces la visión que nos rinde se deforma, es cierto, un poco y por leves instantes; mas enseguida la serenidad del artista, plenamente consciente de sus recursos, vuelve a recobrar el paso" (págs. 63-64).

Azorín, en efecto, no puede ni quiere dejar nunca de ser fiel a sí mismo. Y aunque era muy capaz de extremar las características vanguardistas de su narrativa, llegando a practicar incluso un cierto tipo de novela "deshumanizada", era demasiado pudoroso, tenía una opinión demasiado alta y noble de sí mismo y del oficio de escritor como para entregarse, con o sin entusiasmo, a la práctica de la escritura automática. Sin embargo, hay ocasiones en que parece dejar algo más en libertad su subconscien-

te --recuérdense por ejemplo, en este sentido, los capítulos finales de Pueblo, donde se transcriben las extrañas imágenes de un sueño del autor--, aunque el resultado final de tales experimentos resulte tan insatisfactorio como candoroso.

Todo lo cual fue advertido ya en su tiempo por la mayor parte de los críticos, favorables unos y contrarios otros al Surrealismo. En realidad, los estudiosos actuales no han hecho sino repetir, con alguna mínima matización o variante, lo que se dijo entonces a propósito de la tan sorprendente (aunque para algunos disparatada) conversión de Azorín al "superrealismo". Sin embargo, conviene no despreciar con demasiada facilidad las declaraciones de Azorín sobre el movimiento surrealista, porque, como recuerda Jesús García Gallego, Azorín no era el único --ni mucho menos-- que no acababa de tener las cosas claras. Así, todavía en 1975, Guillermo Díaz Plaja, en un trabajo titulado "Superrealismo" y recogido en su libro Vanguardismo y protesta, creyó conveniente advertir que el "superrealismo" (se refiere al Surrealismo) debe interesar a todos los escritores y estudiosos, pues se trata, en verdad, de "la más intensa revolución espiritual que ha sufrido el mundo en lo que va de siglo". Por eso importa tanto que se destierren "vaguedades de léxico y nebulosidades de idea", ya que "hay mucha gente que habla de superrealismo sin tener noción alguna de lo que ello puede ser".

Azorín fue, sin duda, uno de los que más contribuyó, con su excesiva concisión y vaguedad, a confundir a los críticos y lectores, pero acierta del todo cuando ve en el "superrealismo" (o suprarrealismo, que de las dos maneras lo llama Díaz Plaja) un fenómeno muy parecido o similar en el fondo al Romanticismo, pues "ambos movimientos implican una victoria del yo espiritual por encima de todas las normas de estética y razón. Del superrealismo puede esperarse --concluye Díaz Plaja-- una labor enorme. Su paso no podrá ser olvidado ya por ningún escritor del porvenir".

Con lo que, por un lado, si Azorín se engaña al creerse él también un surrealis-

ta, acertó (y ello, en cierto modo, le disculpa) cuando dijo que el superrealismo era un movimiento decisivo, irreversible y de bastante más trascendencia de lo que nunca estarían dispuestos a reconocer, por supuesto los críticos conservadores, pero ni siquiera muchos de los escritores jóvenes. Estaba, sin duda, pensando Azorín en los poetas y prosistas más cercanos a la vanguardia intelectual o "deshumanizada" de Ortega y Gasset, quienes, desde las elitistas páginas de la Revista de Occidente, consideraron en efecto el Surrealismo (al menos al principio) como un movimiento neorromántico, impuro e incluso peligroso, demasiado influído por el psicoanálisis freudiano --cuyos métodos y teorías, aunque interesaron desde luego a Ortega, no fueron nunca del agrado del filósofo.

Ya explicamos en otro lugar cómo los intentos azorinianos de un teatro "superrealista", y la polémica que siguió, fueron ignorados casi por completo por los críticos de la revista de Ortega, pues el Surrealismo (bretoniano o no) era un asunto que, a su juicio, no tenía ningún interés ni trascendencia. En realidad, poco o nada tiene que ver el Surrealismo con las propuestas narrativas de Ortega y Gasset, quien, en el fondo --pero de ahí su predilección por el género biográfico y los libros de memorias--, no gustaba en arte de lo irracional y ni siquiera de lo misterioso y fantástico. Al contrario, Ortega defiende un tipo de novela muy intelectual, donde todo ha sido perfectamente medido y calculado, una novela antirrealista precisamente por demasiado literaria, porque no le interesa en absoluto el desvarío del subconsciente. En este sentido, aunque Ortega admiraba las primeras novelas de Azorín, intimistas y auto-analizadoras, tan poéticas e intelectuales a la vez, se entiende que permaneciera mudo ante los recientes experimentos y veleidades más o menos surrealistas de su amigo.

Sin embargo, es obligado concluir que, aunque Azorín manifiesta un interés sincero por el mundo de los sueños, la fantasía onírica, las premoniciones y el misterio de

lo cotidiano, su relación con el Surrealismo ha sido sólo tangencial, quedándose más bien en un simbolismo de fondo, manifestado (y de ahí su originalidad) en un lenguaje de concisión y claridad casi expresionistas. Esto es algo evidente sobre todo para los estudiosos actuales del teatro de Azorín. Ricardo de la Fuente, por ejemplo, resume el problema muy bien, cuando señala que:

"Si contemplamos el caso de Azorín es bastante similar [al de Unamuno], aunque aquí sí que no se le puede negar un conocimiento directo de Cocteau o de Pirandello. Si Azorín no hubiese hablado de que su teatro era superrealista, nadie le hubiera filiado de esa manera. Reduce el surrealismo simplemente a la utilización de sueños y da importancia al subconsciente, o crea una atmósfera de irrealidad. Eso es todo. Me parece que su teatro está más cerca de Maeterlinck y el teatro simbolista o del mismo Evreinov, al que traduce, lo que es otro asunto. Lo mismo que en Unamuno se puede seguir la impronta de Ibsen" (22).

Hoy, la mayor parte de los estudiosos son de esta misma opinión, pero ello nada dice contra la valentía y el entusiasmo de Azorín cuando, entre 1925 y 1930, intenta (con no demasiado éxito, ésa es la verdad) llevar a sus últimas consecuencias una serie de ideas e inquietudes que, sin embargo, se pueden encontrar siempre en su obra, en mayor o menor medida, desde los inicios de su carrera como escritor. Conviene, de todos modos, no aceptar sin ponerlos entre paréntesis tantos artículos y declaraciones entusiastas de Azorín a propósito del "superrealismo". Porque, en efecto, como la crítica no ha podido dejar de advertir (y en esto coinciden, con rara unanimidad, los críticos antiguos y los estudiosos actuales), Azorín no es un escritor surrealista. En realidad, su idea del "superrealismo", amplia y flexible, muy personal, estaría en grave contradicción en sus aspectos fundamentales con el Surrealismo ortodoxo, según lo definió André Breton. Lo que sucede es que Azorín, un escritor que parte del impresionismo literario, experimenta él también, a partir de los años veinte (pero exactamente igual que, por ejemplo, Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez), un cambio o evolución en su estilo,

reflejo sin duda de una profunda crisis personal. Así, el "superrealismo" azoriniano, como advirtió Ramón Pérez de Ayala, hace referencia en el fondo, sencilla aunque vagamente, al movimiento vanguardista en general.

Ahora bien. Un problema que hasta ahora la crítica no había logrado explicar, al menos a plena satisfacción, era, dentro ya del vanguardismo, a qué escuela se aproxima o pertenece en concreto el "superrealismo" azoriniano. Nosotros hemos conseguido demostrar --así lo creo-- que, en el fondo, Azorín interpreta literalmente esa idea de ascender a una realidad superior, más allá de la materia y de las apariencias. De ahí entonces su preocupación por la representación interior de las cosas, el mundo de los sueños y la fuerza misteriosa del subconsciente. Ideas todas que le acercan sin duda a las inquietudes de los poetas surrealistas, si no fuera porque Azorín no puede aceptar de ningún modo esa radical negación que de la moral tradicional, la lógica cartesiana y el concepto clásico de la belleza implica la práctica desatada de la escritura automática.

Al contrario, Azorín se propone corregir las deficiencias y limitaciones del mundo físico, sometiendo las cosas a una suerte de espiritualización sistemática, entre intelectual y sensitiva, para lograr así la imagen abstracta, pura y verdadera (es decir, la interiorizada, la soñada por el poeta) de la realidad. Se trata entonces, elevando las cosas a su perfección, de alcanzar una imagen consoladora del mundo. ¿Cómo logra esto Azorín? Pues, al igual que sus poetas jóvenes preferidos --Jorge Guillén y Pedro Salinas--, eliminando en la medida de lo posible todo lo circunstancial y anecdótico. Así se explica que Azorín no tenga ya tanto interés en contar una historia como en describir sutiles estados de ánimo, inventariando los materiales subconscientes previos a la redacción de una novela posible --pero la novela, siempre, de un escritor: de sí mismo.

Fácilmente se comprenderá el peligro de solipsismo que afecta a novelas como

Félix Vargas y Superrealismo, pues, aunque realizadas con la pulcritud de siempre, resultan insatisfactorias, poco convincentes, un tanto afectadas y "superazorinianas", si se nos permite una vez más la expresión. Sin embargo, es precisamente en ese carácter divagatorio y como improvisado donde un crítico perspicaz puede advertir un cierto parecido entre el actual estilo de Azorín, rápido, nervioso y entrecortado (en el que no escasean, por cierto, las asociaciones insólitas de ideas, así como las repeticiones y negligencias), con algunos intentos --bien que muy moderados-- de escritura automática. Sea como fuere, las páginas de Pueblo y de Superrealismo están mucho más cerca, en el espíritu y en la forma, de un poema como Espacio de Juan Ramón Jiménez, y el Valle-Inclán de los esperpentos, que de cualquier poema surrealista de André Breton.

NOTAS

(1) Por estricto orden cronológico, he aquí los títulos de algunos (los más interesantes) de estos trabajos: Luis CALVO: "El superrealismo en el teatro" [Entrevista y opiniones de Azorín, Pérez de Ayala, Benavente, Muñoz Seca y Guillermo de Torre], ABC, 31 de marzo de 1927. A las declaraciones de Azorín respondió en contra el primero de todos, y en la misma encuesta, Guillermo de Torre. Luego vendría la conferencia explicativa de Azorín en la redacción del diario La Nación, titulada "Una obra y un estreno", el 24 de marzo de 1927 [recogida en La farándula], y en seguida, un importante artículo-manifiesto en ABC, el 7 de abril de 1927 "El superrealismo es un hecho evidente" [recogido en Ante las candilejas]. Todo esto tuvo una réplica adecuada a cargo de ARISTO: "Cuestionario de profanos ¿Qué es el superrealismo?", La Gaceta Literaria, nº 9, 1 de mayo de 1927. Menos respetuoso que ARISTO se mostraría Juan CHABAS en su comentario del estreno de Brandy, mucho brandy ("Resumen literario", La Libertad, 25 de marzo de 1927) y, sobre todo, en un artículo titulado "Azorín a tientas", La Gaceta Literaria, nº 7, 1 de abril de 1927.

(2) Con posterioridad ya a la guerra civil, conviene recordar los siguientes libros y artículos: José María LLADÓ: "Martínez Ruiz, el superrealismo y el cine", Revista, II, nº 68 (Barcelona, 1953); Antonio Pippo CIFARELLI: "Azorín e il surrealismo in terra di Spagna", Letterature Moderne, 7 (1957), págs. 751-754; Alma C. ALLEN: Surrealism and the Prose Fiction of José Martínez Ruiz, "Azorín", Boston, University Graduate School, 1960 [Tesis Doctoral inédita]; Lawrence A. LAJOHN: "Surrealism in Azorín's theater", Kentucky Foreign Language Quarterly, 10 (1963), págs. 20-25. [Hay traducción española en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (Ed.): El Surrealismo, Madrid, Taurus, 1982, págs. 352-358]; Robert E. LOTT: "Azorín's experimental period and surrealism", PMLA, LXXIX, junio 1964, págs. 305-320; C. B. MORRIS: Surrealism and Spain, 1920-1936, Cambridge, University Press, 1972; Juan Francisco ARANDA: El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981; Jesús GARCÍA GALLEGO: La recepción del surrealismo en España, Granada, Antonio Ubago, editor, 1984; Linda S. GLAZE: "Azorín and film: another view of Azorín's Surrealist Theater", Artes Liberales, 11, 2 (1985), págs. 11-19; Antonio Díez MEDIAVILLA: "Superrealismo y teatro en Azorín: *Old Spain*" en José Martínez Ruiz, Azorín. Actas del Primer Coloquio de Pau, Pau, Université, 1986; Christian MANSO: "Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*", Surrealismo. El ojo soluble (Revista Litoral), Málaga, nº 174-175, noviembre de 1987, págs. 208-222; Andrew A. ANDERSON: "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés. 1924-1936", Ínsula, nº 515, noviembre 1989, págs. 23-25; C. B. MORRIS (Ed.): The Surrealist Adventure in Spain, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991; Ricardo de la FUENTE: "El imposible vanguardismo en el teatro español", en T. ALBALADEJO (Ed.): Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2), Madrid, Ediciones Júcar, 1992 y Antonio Díez MEDIAVILLA: "Cine y teatro superrealista en Azorín", Anales Azorinianos, nº 4, 1993, págs. 425-437.

(3) A partir de ahora, y para no dar lugar a equívocos, siempre que nos refiramos a esta peculiar manera literaria de Azorín la llamaremos "superrrealismo" (en minúscula y entre comillas). Cuando lo hagamos al "Surrealisme", escribiremos esa palabra en la traducción más corriente en castellano: Surrealismo (con mayúscula y sin comillas).

(4) Ramón PÉREZ DE AYALA: Ante Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, págs. 141-142. (La cita corresponde a un artículo escrito a mediados de 1930.) Y añade todavía, un poco más adelante: "Es para mí evidente que la supuesta evolución de Azorín hacia las más nuevas maneras literarias (digo supuesta, porque ya expliqué en un ensayo anterior cómo esa evolución es perfectamente genética, al punto de que el Azorín de hogaño está ya predeterminado y condicionado en el Azorín de antaño), así como su declarada afición hacia los escritores mozos, señaladamente los más aventureros de singularidad o renovación, es en absoluto natural y sincera, que no afectada ni interesada, como algunos maliciosos simulan presumir" (*Ibíd.*, pág. 154).

(5) Para el "superrealismo" de Muñoz Seca, baste recordar los dos artículos entusiastas que le dedicó Azorín: "Muñoz Seca, el libertador", ABC, 5 de febrero de 1927 y "Otra vez y siempre. Muñoz Seca", ABC, 1 de septiembre de 1927 (recogidos en Escena y sala). No se olvide tampoco que Azorín y Muñoz Seca escribieron una obra en colaboración, El Clamor, estrenada el 2 de mayo de 1928.

(6) Cristóbal de CASTRO: "Eutrapelia. A unos y otros. Superrealismo", La Libertad, 23 de abril de 1927.

(7) José MONTERO ALONSO: "Azorín, en un ensayo de *Brandy, mucho brandy*, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", Nuevo Mundo, 18 de marzo de 1927.

(8) Según Pepita Bernabé, una amiga de Monóvar, su padre asistió al estreno de Brandy, mucho brandy, recordando siempre con tristeza el escándalo —a todas luces desproporcionado— que causó la obra, pues incluso llegó a entrar en el "hall" del teatro, persiguiendo a los alborotadores, un guardia de seguridad a caballo.

FLORIDOR, en su reseña del 18 de marzo, escribió en ABC: "El sainete sentimental de Azorín, influenciado [sic] por el teatro suprarrealista, por las teorías freudianas y por las mismas inquietudes espirituales que animan el ideario de Lenormand, fue puesto en escena por la compañía de Manolo París con juegos de luz a lo Pitoeff y se interpretó correctamente. El juicio del público fue francamente desfavorable a la obra de Azorín, que no tuvo ocasión de salir a escena. Hemos de reprochar, sin embargo, como otras veces lo hicimos, las poco respetuosas manifestaciones de algunos espectadores durante el transcurso de la representación".

(9) AZORÍN: "Una obra y un estreno", La Nación, 23 de marzo de 1927 [recogida en La farándula]. (Conferencia que repitió un mes después --22 de abril de 1927--, parece que con éxito, en el Teatro de la Comedia de Valencia.)

(10) La influencia de las teorías de Sigmund Freud en Azorín está aún por estudiar. Desde luego, Azorín ha leído algunos libros del psiquiatra vienés y habla de él, aquí y allá, varias veces a lo largo de los años. En general, da la impresión de que está de acuerdo con Freud en la importancia de los sueños y la distinción que hace entre consciente y subconsciente. Sin embargo, otras de sus especulaciones (se refiere sin duda Azorín, aunque no lo diga expresamente, a la idea del complejo de Edipo y la importancia de la sexualidad reprimida en nuestras acciones), parece que no le gustaban demasiado al siempre pudoroso Azorín.

Véase, a este respecto, el artículo de José PAULINO AYUSO: "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis", Boletín de la Fundación Federico García Lorca, nº 19-20, diciembre de 1996, págs. 69-85. En este trabajo advierte José Paulino que, en los libros de Azorín, "apenas hay referencias directas a Freud. Un artículo dedicado a dos películas que emplean elementos del psicoanálisis es ya de 1950. Sin embargo, hay tres obras de Freud anotadas por Azorín entre sus libros [...]. En 1928 aparecen algunas menciones, la primera de ellas en estos términos: "Las investigaciones de Freud --en lo que tienen de sólido, de perdurable-- y la filosofía de Bergson pueden subvertir y renovar la materia que hayan de manejar el novelador o el novelista" [...]. En otra ocasión acusa recibo de un paquete de libros enviados desde París, y el único que señala explícitamente es el estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci".

(11) Ya Ortega y Gasset había advertido la extraordinaria sensibilidad de Azorín, pero también su a veces poco rigor y la excesiva vaguedad de sus observaciones sobre arte y literatura, afectadas demasiadas veces de un pesimismo que le impedía avanzar en la comprensión de las nuevas estéticas. En octubre de 1924, cuando se iniciaba la "conversión" de Azorín al "superrealismo", publica Ortega un "Diálogo sobre el arte nuevo" donde inventa una conversación entre Azorín y Pío Baroja. En este "Diálogo" (que no tuvo continuación, aunque se anunció como primera parte de una serie; sin duda debió de molestar a alguno de los dos fingidos interlocutores), Ortega hace decir a Baroja y Azorín:

"Acabo de leer en el tren --dijo Baroja-- su artículo "El campo del arte", donde define usted su actitud frente al arte nuevo.

-- Y qué, ¿no está usted de acuerdo?

-- No puedo decir que no esté de acuerdo. Lo que pasa es que no lo entiendo.

-- ¿No está claro lo que digo?

-- Claro lo es usted siempre, Azorín. Mejor dicho, es usted la claridad misma.

Pero este es el inconveniente. Cuando no se trata de cosas y personas concretas, cuando se plantea usted temas generales y en vez de manejar colores, imágenes, sentimientos, camina usted entre ideas, envuelve usted las cuestiones en una claridad tal que quedan ocultas por ella. Vemos la claridad de usted, pero no conseguimos ver claras las cosas. Es usted pura luz, y para que se vea algo hace falta siempre alguna sombra" (José ORTEGA Y GASSET: "Diálogo sobre el arte nuevo. I", El Sol, 26 de octubre de 1924. Cito por La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Nueva Austral, 1987, págs. 168-174).

(12) La "Autocrítica" de Brandy, mucho brandy, así como la conferencia "Una obra y un estreno", fueron recogidas muchos años después en AZORÍN: La farándula, Zaragoza, Librería General, 1945, págs. 191-196 y 197-219. (Citaremos siempre por esta edición.)

(13) Guillermo DÍAZ-PLAJA: Modernismo frente a noventa y ocho. Una introducción a la literatura española del siglo XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 [1ª ed.: 1951]. Véase, sobre todo, el capítulo "Hacia una clave biológica. Las concepciones dualistas de la Historia de la Cultura", págs. 199-217.

(14) Véase el poema de Valle-Inclán "Rosa del sanatorio", en el libro La pipa de Kif (1919).

(15) M^a Corpus REQUENA SAEZ y Ana M^a ESTEVE LÓPEZ: "Valle-Inclán visto por Azorín", Anales Azorinianos, 3, Alicante, 1986, págs. 275-282.

(16) Carlos BOUSOÑO: "Expresionismo y Poesía Pura". Universidad Complutense de Madrid. Curso de Doctorado, 1992-1993. (Apuntes de clase.)

(17) Este elogio de Azorín al Oriente no se ha querido entender siempre bien. Algunos críticos han creído ver en él una alusión a la Rusia soviética cuando, en realidad, supone todo lo contrario: una crítica del materialismo.

En el banquete-homenaje a Azorín en Pombo, celebrado el 22 de noviembre de 1927, ocurrió un pequeño incidente (pacífico, desde luego) entre Azorín y Eugenio d'Ors, a propósito de Oriente y de Occidente. Según el periodista de ABC que hace la crónica del homenaje, en su discurso "Azorín prevé la desaparición de la cultura europea". En concreto dijo Azorín: "Un solo nombre será la salvación de Europa; un nombre eufónico, musical, que resplandece como una estrellita en la noche. Ese nombre es Oriente". Y añade el periodista: "Don Eugenio d'Ors se levantó de nuevo para protestar de que un hombre como Azorín se dejara engañar por las voces que hablan de la desaparición de la cultura europea" (ANÓNIMO: "Homenaje de reiteración a Azorín", ABC, 23 de noviembre de 1927).

(18) Lawrence A. LAJOHN: "Surrealism in Azorín's Theater", Kentucky Foreign Language Quarterly, 10 (1963), págs. 20-25. Hemos consultado la traducción española, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (Ed.): El surrealismo, Madrid, Taurus, 1982.

(19) C. B. MORRIS: Surrealism and Spain. 1920-1936, Cambridge, University Press, 1972.

Con el esfuerzo de comprensión de Morris, quien reproduce hasta diez fragmentos azorinianos explicando su idea del "superrealismo", contrasta la actitud de Paul ILIE, que unos años antes, en sus importantes libros The Surrealist Mode in Spanish Literature. An Interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968, y Documents of the Spanish Vanguard, Chapel Hill, University of North Carolina, 1969, no dedica ni una sola alusión interesante a Azorín. En el segundo de ellos, en concreto, reúne hasta cincuenta y siete documentos, entre artículos y manifiestos, pero ninguno de nuestro autor.

(20) Juan Francisco ARANDA: El surrealismo español, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

(21) Jesús GARCÍA GALLEGO: La recepción del surrealismo en España, Granada, Antonio Ubago, editor, 1984.

(22) Ricardo de la FUENTE: "El imposible vanguardismo en el teatro español", en T. ALBADALEJO (Ed.): Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2), Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pág. 145.

Exactamente lo mismo opina Andrew A. ANDERSON en su trabajo "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936", Ínsula, nº 515, noviembre de 1989, págs. 23-25.

VII. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Llegamos al fin, tras un trabajo largo quizá en exceso, y tan minucioso como complicado, a la parte última, la de las conclusiones (y justificación) de este libro. Un capítulo breve y conciso, pero el más útil sin duda para quien quiera saber de un modo claro y rápido qué opinaba Martínez Ruiz de los diferentes escritores y poetas de vanguardia. Palabra, por cierto, esa de "vanguardia" que no le gusta y, en consecuencia, apenas ha usado nunca Azorín, quien prefiere hablar, sencillamente, de los jóvenes y nuevos o, todo lo más, de una escuela o tendencia "superrealista".

Pero Azorín, y conviene no olvidarlo, no se ha interesado sólo por el "superrealismo" desde fuera, como un crítico curioso pero pasivo, es decir, "no beligerante" (si se nos permite utilizar una expresión que tampoco hubiera gustado a Azorín), sino que llegado un cierto momento (que podemos señalar --el mismo escritor lo hace--, con toda concreción, en el año 1925), Azorín, con un genial sentido del oportunismo, aunque sin duda convencido por los progresos innegables de la literatura del período de entreguerras, inicia una rápida "conversión" o viraje estético (en realidad se trata de una evolución, bastante lógica, por cierto, en su caso) hacia lo que llama, desde luego con un criterio excesivamente amplio, "superrealismo". Es decir, que no se trata, contra lo que en algún momento ha podido pensar el propio Azorín, de un surrealismo ortodoxo, según lo entiende y practica su más importante definidor, André Breton, sino, en general, según advirtió ya entonces (pero no sólo él) alguien tan próximo a nuestro escritor como Ramón Pérez de Ayala, de literatura de vanguardia: "Se me objetará acaso que las últimas novelas de Azorín, *Félix Vargas* y *Superrealismo*, pertenecen ya a una escuela o tendencia determinada: la superrealista, llamada también (estúpidamente) vanguardista". Y explica Pérez de Ayala:

"Así parece, vistas las cosas superficialmente y de ligero. Porque lo curioso es que estas dos últimas obras (junto con algunas otras obras teatrales) son las más azorinianas; contienen, ya en el máximo del desarrollo evolutivo, lo más permanente y sustancial de la personalidad histórico-literaria de Azorín, y volviendo los ojos hacia la obra anterior de Azorín, se ve con evidencia que no podía por menos de conducir, genéricamente, naturalmente, espontáneamente, a estos dos libros postreros (hasta ahora). Si Azorín es revolucionario al presente, hay que reconocer que ya lo era hace treinta años; y si en este momento es vanguardista, es fuerza admitir que desde sus primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo. Que es lo que le ocurre a todo escritor de raza y auténtico" (Ramón Pérez de Ayala: Ante Azorín, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1964, págs. 141-142).

En efecto, Azorín ha evolucionado desde el impresionismo de sus primeras novelas inolvidables —La voluntad, Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo—, pasando por Un pueblecito, El licenciado Vidriera y las emocionadas páginas de Castilla y Lecturas españolas, con Don Juan y Doña Inés algo después (la segunda ya casi vanguardista), a una nueva pero muy personal estética: la que llama "superrealismo", con un criterio demasiado vago, amplio y flexible. Y, por supuesto, también oportunista. Porque en realidad, como creemos haber demostrado en este trabajo, Azorín no es un escritor surrealista en el sentido estricto de la palabra (no podía serlo nunca, dada su exquisita educación y cultura, su amor a los clásicos, su refinada sensibilidad y, en el fondo, las bastante conservadoras ideas políticas y sociales), sino un escritor, como él mismo dice, con sutil matización, "superrealista".

Lo que ocurre es que, dentro de los movimientos estéticos y literarios del período de entreguerras, tan "superrealistas" son para Azorín, quien confunde a veces las cosas (quizá de modo deliberado, pero probablemente a causa de un exceso de información, tanto como por esa natural tendencia suya a la vagoriedad y las generalizaciones, y adviértase la dificultad que esto supone para el crítico), tan "superrealistas" son para Azorín la "Poesía Pura" de Paul Valéry y la pintura cubista, el Expresionismo y el Surrealismo, así como Pirandello, el teatro ruso y la comedia de la felicidad (o teatro de la evasión) de un Evreinoff, pasando por el cine mudo de Chaplin —un cómico,

estima Azorín en 1921, que tiene hoy la trascendencia de Molière. Pero porque el cinematógrafo (que descubre justamente entonces y no en la década de los cincuenta, como se viene repitiendo por error) es para Azorín un arte "superrealista" en esencia. Sin embargo, sólo dos años después, y es un buen ejemplo de las frecuentes contradicciones de nuestro escritor, advierte la muy negativa influencia del cine mudo en el teatro: "Hoy basta con ir al cine para reproducir luego en escena las muecas violentas, afectadas, y los movimientos prestos y rudos de ese arte grosero" (AZORÍN: "Amenidades de un loco", ABC, 25 de abril de 1923).

No hay, pues, duda ninguna. Cuando Azorín habla de "superrealismo" se está refiriendo, en general, a todas las tendencias artísticas y literarias que intentan una superación de las convenciones del naturalismo literario y sus excesos, los que considera inaceptables a la altura de 1925, después de la terrible experiencia de la guerra mundial y su "exceso de realidad", pero también (y sobre todo) tras la revolución que ha supuesto en la vida espiritual del hombre el descubrimiento del subconsciente (Azorín conoce desde luego las teorías de Freud y de Claparède), la filosofía subjetiva del tiempo de William James y de Bergson y la teoría einsteniana de la relatividad de los conceptos de tiempo y de espacio.

Considera agotada Azorín no sólo una estética, sino toda una etapa en la historia de la humanidad. Por tanto, el "superrealismo" es sólo la expresión artística y literaria de esa crisis espiritual por la que está pasando Occidente, desde los días de la guerra europea. Los progresos de la técnica han conseguido, sí, hacer del mundo un lugar mucho más fácil, limpio y cómodo (también mucho más terrible, egoísta y deshumanizado); todo se desenvuelve rápida y limpiamente; las posibilidades de vivir y ser felices son, al menos en principio, casi infinitas. Y, sin embargo, la humanidad se siente vieja y cansada. Por eso los poetas buscan, asqueados de la materia, otra cosa: acceder a

una nueva realidad. Y esa nueva realidad, lo tiene muy claro Azorín, no puede ser otra que la realidad de las cosas sencillas y elementales, las cosas cotidianas, pero transfiguradas, elevadas a una realidad superior por el espíritu del poeta.

Así pues, se comprenderá fácilmente el poco o ningún interés que ha sentido Azorín por movimientos de vanguardia como el Futurismo (anterior en realidad a la guerra europea) y el Ultraísmo, con su optimista y superficial exaltación del mundo de las máquinas (automóviles y aeroplanos, émbolos y hélices). Azorín apenas ha prestado atención a los poetas del Ultra (nada escribió sobre Guillermo de Torre ni de Cansinos-Assens, por citar sólo dos nombres famosos), pero nada tampoco en absoluto de Gerardo Diego, Juan Larrea y Vicente Huidobro --los más significados poetas del Creacionismo. Cuando ha hecho referencia concreta a un poeta próximo al Ultraísmo, ha sido a Antonio Espina, el más moderado de todos ellos (su poesía, en realidad, es muy parecida a la del Valle-Inclán expresionista), y por cierto, con no demasiado entusiasmo.

Por lo que se refiere a poetas extranjeros, Azorín no menciona nunca a Marinetti, ni tampoco a Tristán Tzara. Sin embargo, ha oído hablar del "Dadá", pues en 1923 lamenta que algunos poetas jóvenes españoles, aunque sólo por esnobismo ("por figurería", dice, recordando una expresión de Gracián), se han puesto a imitar el ba-ba de los niños, siguiendo esa moda de mal gusto, de vulgaridad y de incoherencia que siguen los deleznales frequentadores de los cafetines y chiscones de París y de Berlín.

Menciona también un par de veces Azorín, aunque de pasada, a Apollinaire, no sólo el inventor de la palabra "superrealismo", sino también uno de los primeros (y mejores) poetas franceses de vanguardia, llevando a la poesía un cierto sentido de cubismo. Sin embargo, parece que tampoco le ha interesado demasiado a nuestro escritor.

Por lo que se refiere a los poetas y escritores hispanoamericanos de vanguardia, Azorín los desconoce (o ignora deliberadamente) por completo. Para él, en literatu-

ra sólo existe Francia (salvo unas pocas excepciones), y su única preocupación es España. Ha sido inútil, por lo tanto, buscar en la obra crítica de Azorín artículos sobre Vicente Huidobro, César Vallejo o Pablo Neruda. No les dedica ni una sola alusión. Pero casi es mejor, porque si los hubiera leído, seguro que no le habrían gustado nada.

Un poeta que sí menciona con frecuencia Azorín, aunque sólo como teórico, es André Breton. La crítica azoriniana, por lo general, considera que Azorín habla del Surrealismo, por primera vez, en 1927, con ocasión del estreno de Brandy, mucho brandy. Nosotros hemos logrado precisar que muy pronto, al menos desde julio de 1925 (el Primer Manifiesto de Breton es de octubre de 1924), escribe Azorín a propósito del que llama entonces "sobrerrealismo", un movimiento que parece conocer con cierto detalle. Impresión que se nos confirma en marzo y abril de 1927, pues en diversos artículos y entrevistas cita literalmente Azorín algunos fragmentos del Primer Manifiesto Surrealista.

Sea como fuere, se pueden considerar, en líneas generales, dos momentos en la crítica y en la creación literaria vanguardista de Azorín. Dos momentos perfectamente delimitados, aunque de carácter acelerado y ascensional, entre 1920 y 1930.

De 1920 a 1925, en la primera mitad de la década, Azorín advierte, con más enfado que interés, un cambio radical en los valores y convenciones estéticas de los escritores jóvenes. Es el momento en que con un cierto retraso, pero irremediablemente, empiezan a llegar a España las novedades literarias de fuera --en concreto de Francia. Es el momento de Vltra, de la etapa anarquista y disociadora de las vanguardias. Azorín merece el ataque de algunos de estos jóvenes (por ejemplo Guillermo de Torre, que pide --literalmente-- su cabeza en la revista Tableros), tanto por razones políticas como literarias (las que se confunden, a veces, más de lo justo y conveniente).

Sin embargo, Azorín, en la primavera de 1922, con la ayuda de Ramón Gómez

de la Sema (a quien había dado el "espaldarazo" en un artículo fundamental, en 1917), se propone, con la oportuna creación del PEN Club español, un acercamiento de los jóvenes a los viejos (y viceversa), un sincero movimiento de curiosidad o, al menos, de respeto. En este mismo sentido hay que entender dos acontecimientos interesantes: el homenaje a Ramón Gómez de la Sema, en Pombo, el 12 de marzo de 1923 (homenaje organizado, según todos los indicios, por Azorín), y el "descubrimiento" (exhumación, más bien) que había hecho Martínez Ruiz, en enero de ese mismo año, de un viejo escritor que, aunque vivo, estaba injustamente olvidado: José María Matheu. Sin embargo, el PEN Club de Azorín (Presidente) y Ramón Gómez de la Sema (sumiller) acaba siendo un fracaso y se disuelve a los dos años de su fundación, según parece, tanto por cuestiones literarias como políticas (eran los años de la dictadura de Primo de Rivera).

En 1923 tienen lugar dos hechos importantes: en el mes de septiembre, ocurre el golpe de estado del general Primo de Rivera, y un poco antes, en julio, aparece el primer número de la Revista de Occidente. Coincide el golpe palaciego con un nuevo libro de Azorín, El chirrión de los políticos, donde se hace una suave caricatura del parlamento español y se denuncian las marrullerías, intereses y la estúpida ignorancia de los políticos de los viejos partidos, especialmente del Partido Liberal. Es entonces cuando Juan Ramón Jiménez rompe definitivamente su amistad con Azorín, acusándolo de oportunismo y de inconsecuencia (Azorín había sido diputado con Maura y con La Cierva), pero molesto también sin duda por la poca ayuda que recibió del escritor para la revista Índice en 1921 (donde publica Azorín un trabajo de circunstancias) y, sobre todo, por la pobreza y superficialidad del artículo que dedicó entonces Azorín al último libro del poeta: Poesía (1917-1923).

Es a partir de este momento, paralelamente al interés cada vez mayor de Azo-

rín por la literatura de los poetas y escritores jóvenes (aunque no todos vanguardistas, ni mucho menos), cuando empieza a recibir el escritor los ataques de algunos de esos mismos jóvenes, próximos todos a Juan Ramón Jiménez. Es el caso de José Bergamín (en el semanario España), de Juan Guerrero Ruiz (en el suplemento literario de La Verdad de Murcia) y de Juan Chabás (en Alfar). Así que resulta bastante lógica en cierto modo la tristeza y la preocupación de Azorín en estos años (de 1923 a 1925), cuando se queja de que es inútil hablar de los escritores jóvenes, tener un movimiento de curiosidad hacia ellos, porque hasta el juicio favorable les parece cosa mezquina y equivocada.

Lo que ocurre en realidad es que están molestos los jóvenes con Azorín, además de por su actitud política, porque dedicaba muchos y, probablemente, más sinceros elogios al escritor a Emiliano Ramírez Ángel, José Toral, Alberto Insúa, Juan Aguilar Catena y Emilio Gutiérrez-Gamero, olvidando --¿deliberadamente?-- por completo a José Bergamín (autor ya de El cohete y la estrella), Juan Chabás, Rafael Alberti y Gerardo Diego, entre otros jóvenes vanguardistas.

En marzo de 1923, publica Azorín en ABC un artículo fundamental en este sentido. Su título es bien significativo: "Un problema de tolerancia". En este trabajo, saliendo al paso sin duda de algunas críticas que se le habían hecho, reconoce Azorín que dedica una atención excesiva quizá a los autores clásicos, en detrimento de los escritores vivos, sobre todo los jóvenes. "Pero --advierte y se disculpa Azorín-- no se puede hacer en los periódicos crítica de los contemporáneos, de los vivientes, porque no hay ambiente para ello. Más de un escritor, que gustaría de hacerla, tropieza con este obstáculo". Porque en España hay a la hora presente un gravísimo problema de curiosidad y de tolerancia. Es verdad que los escritores mayores no se esfuerzan demasiado en comprender a los jóvenes, pero es que, a su vez, los jóvenes tampoco están dispues-

tos a aceptar los consejos y la experiencia de los mayores. La literatura es ante todo, para ellos, oposición y ruptura, no continuidad, no desarrollo. Y ocurre algo peor aún, a juicio de Azorín: que son muchos los que quieren vivir de mover la pluma, y en España, por desgracia, "las granjerías de la pluma son escasas. Y todos luchamos afanosamente por ellas". Por eso se pregunta nuestro escritor: "Una crítica razonada, imparcial de un libro, ¿puede mermar el prestigio de una obra y, consecuentemente, los provechosos? El público, ¿no está lo bastante educado para ver que el examen desapasionado de un libro --pro y contra-- no puede menoscabar el libro examinado?". Pues, por desgracia, parece que no.

"Falta, por una parte, hábito de sufrir la crítica en el autor, y, por otra, costumbre de leer la crítica en el lector. Muchas veces a algún escritor --el autor de estas líneas, por ejemplo-- se le puede ocurrir el hablar al público de un libro nuevo. Se le puede ocurrir, se le ocurre, y no lo hace. Mucho rato duda si hacerlo o no; al cabo renuncia al iniciado designio. El libro, en general, es excelente; se puede, en líneas generales, loar el desenvolvimiento de la materia; se puede aprobar el estilo. Pero el escritor de referencia, el lector, el crítico, no participan de todos los puntos de vista del autor del libro; su fórmula del estilo no es la del dicho autor; su tendencia estética es, en resumen, otra. Todo esto habría que decirlo. Aun aplaudiendo lo substancial del libro, sería preciso establecer distinguos, exponer reservas, formular salvedades respecto a la obra que se critica. Y esto es lo que no se puede hacer en España. Si de tal modo escribiera en nuestro país un escritor de la obra de un compañero --compañero querido y admirado--, la ruptura de relaciones sería inevitable. Este modo de escribir es, sin embargo, corriente en todos los países cultos" (AZORÍN: "Un problema de tolerancia", ABC, 3 de marzo de 1923; en El oasis de los clásicos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, pág. 274).

Concluye, pues, Azorín que es cosa imposible hoy, en España, la sinceridad en la crítica. Pero no sólo la crítica de los escritores vivos, "semillero de rencillas y enemistades", algo sin embargo que quizá el tiempo, con un cambio progresivo de la sensibilidad, puede corregir. No. En España, lo que es aún peor (y significativo de por sí), sucede que no se puede hablar tampoco de los escritores clásicos. Al menos, no como quiere y sabe hacerlo Azorín, con absoluta libertad y una amable y cariñosa irreverencia. En realidad, es lógico que haya entre los eruditos, sobre todo los más conservado-

res, cierta resistencia a que se intente una revisión de los clásicos, como ha hecho tantas veces Azorín, destacando aspectos no advertidos en algunos autores y, por el contrario, poniendo en su lugar a otros, quizá excesiva y tendenciosamente exaltados o malinterpretados. Así ocurre que, mientras ciertos escritores (por ejemplo, Azorín; véase el "Prólogo" a la segunda edición --1920-- de Lecturas españolas) "hablan de *valoraciones intelectuales*, de *revisiones de valores*, etc.", otro género de escritores (se supone que los eruditos más conservadores, pero también algunos jóvenes iconoclastas), "contestan a tales manifestaciones con el desdén, con el sarcasmo o con la injuria".

Tan mal le parece a nuestro escritor, aunque por diferentes motivos, la actitud de unos como la de los otros. Él tiene pasión por los escritores clásicos, pero siente también una irrefrenable curiosidad e interés por lo que hacen y dicen los escritores jóvenes. Y no se trata sólo de una preocupación intelectual. Es otra cosa. En el fondo, todo se reduce a un problema no de erudición, sino de reflexión, es decir, de sensibilidad. Sabe Azorín que es inútil cuanto se haga en este sentido en la Universidad y en la escuela si no se consigue crear, en la vida diaria, un ambiente de cordialidad y de respeto. Por eso quiere, a pesar de todo, insistir Azorín en el camino ahora iniciado.

"No se puede, por lo tanto, ni escribir de los autores vivos ni escribir de los autores muertos. Y, sin embargo, es preciso escribir de unos y de otros. Es preciso que se vaya formando un ambiente de cultura, de tolerancia, de humanidad, que permita la crítica de toda clase de autores. ¿Estará el remedio de la intolerancia, en la educación pública? ¿Estará en la escuela, en la Universidad? Desde luego puede, el de la enseñanza, ser un factor poderoso de perfeccionamiento. Pero la tolerancia se crea y suscita, no con los muchos casos que se pueden hacer aprender a las mentes, sino por la manera de considerar el mundo y la vida. No es éste un problema de *erudición*, sino de *reflexión*" (Ibíd., págs. 275-276).

Quiere Azorín leer y escuchar a todos. En una palabra: comprender. Algo para

lo que le estorba quizá la erudición, tanto o más que los prejuicios. La erudición es sólo un instrumento. No se debe sacrificar la delicadeza y la sensibilidad, el respeto a los demás, en nombre de la vieja retórica. Pero tampoco hay que jurar sobre esos manifiestos y proclamas, de un dogmatismo absurdo por lo general, a que son tan aficionados hoy los escritores jóvenes. Así que concluye Azorín, haciendo suyo el consejo de su maestro Montaigne y, asimismo, de uno de los primeros lectores españoles del alcalde de Burdeos, Francisco de Quevedo:

"La reformatión interior del hombre es lo que importa, antes que el caudal de ciencia y de erudición. No despreciemos los libros ni la ciencia; pero atendamos, ante todo, a los sentimientos de humanidad. "Oye a todos y sabrás más --dice Quevedo--, y en los libros imita lo bueno y guárdalo en la memoria, y lo que no te pareciese tal, no lo repruebes: discúlpalo, si sabes; disimúlalo, si puedes". *Compréndelo, explícalo*, diría ahora la moderna crítica. Y esa es precisamente la labor del crítico: la de explicar, la de comprender.

Pero nuestro ambiente no es de comprensión. ¿Cuándo se podrá escribir libremente en España? Todo el problema de España --político, literario, social-- es un problema de tolerancia" (*Ibíd.*, págs. 276-277).

Sin embargo, es justamente entonces, a partir del año 1923 y hasta 1925, por lo menos, cuando empiezan a abundar las críticas de los escritores jóvenes contra Azorín, pero tanto por razones políticas (su aparente aceptación de la dictadura de Primo de Rivera), como literarias (enfado con Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, el bastante despistado seguimiento de los libros que iban publicando ya algunos de estos jóvenes vanguardistas. No puede entonces extrañarnos que, al final de uno de sus artículos, haya dicho Azorín:

"¿Atropellamiento? ¿Agresividad? [...] La vida literaria en España es un poco dura. Luchamos y penamos para tener un poco de respiro; necesitamos ir muy de prisa, pensar en muchas cosas. Y aun así, cuando llegan los años tristes de la vejez nos encontramos indefensos. En esta batalla de la vida --de la vida española--, ¿quién no podrá excusar un momento de agresividad en el escritor? Los franceses tienen un proverbio que dice: "Este animal es muy malo; lo atacan y se defiende". Excusemos, sí, a los que, atacados, hostigados, tratan de defenderse. Es lo menos que pueden hacer"

(AZORÍN: "Réplica con pormenores", ABC, 22 de febrero de 1925).

Así pues, se entiende perfectamente que en 1924 se haya dicho a sí mismo, escarmentado, el escritor: "Limitemos nuestro campo de acción a la literatura. Y dentro de la literatura, a las letras pasadas. Cuanto más lejos de la realidad viva, nos moveremos más holgadamente. Tal es, al menos, nuestra ilusión. Los clásicos son un oasis" ("A propósito de Moratín", ABC, 30 de octubre de 1924).

Es precisamente en 1924 cuando se cumple una ilusión antigua de Azorín: ser elegido académico. Lee su discurso de ingreso en el mes de octubre. Se trata de Una hora de España, para algunos el último de sus grandes libros. Sin embargo, en 1925 publica Doña Inés, novela --ésta sí-- que la mayor parte de los críticos valora como la mejor de todas las de su época clásica (1905 a 1925) y, a la vez, como la primera de sus obras poemáticas o de vanguardia.

En 1923, ya lo dijimos antes, aparece una publicación fundamental: Revista de Occidente. Azorín, lector desde luego de la revista, tardará algún tiempo sin embargo en referirse a ella --"Una revista nueva", La Prensa, 30 de marzo de 1924--, y, aunque con admiración y con respeto (no podía ser de otra manera), se adivinan ciertas reticencias ante el tono excesivamente intelectual y, a su juicio, algo dogmático y pretencioso de la nueva empresa orteguiana. Lo que ocurre en realidad es que Azorín está molesto con Ortega porque, amigo suyo de siempre, y uno de los escritores a quienes más admiraba, no había querido contar demasiado con él para la revista. De todos modos, en 1922 aparece uno de los libros más importantes de Ortega, España invertebrada, y en los últimos meses de 1923 otro aún más importante, El tema de nuestro tiempo, a los cuales dedica Azorín una serie de artículos muy elogiosos.

La ruptura con Ortega llega pronto, sin embargo: en octubre de 1925. Al parecer, ofendió a Azorín un trabajo de Antonio Espina, en el número de octubre de Revis-

ta de Occidente, no muy favorable para su librito De Racine y Molière, aunque en realidad debió de ser porque se adelantaban en el mismo número de la revista unos capítulos de su novela Doña Inés, todavía inédita. De todos modos, el enfado con Ortega no fue irremediable (como ocurrió, sólo unos años antes, con Juan Ramón Jiménez), y en 1929, próximo ya el fin de la dictadura de Primo de Rivera, volvemos a encontrar varios artículos de Azorín en elogio de Ortega. (No por casualidad veremos entonces de nuevo la firma de Azorín al pie de alguna colaboración --unos capítulos inéditos de Superrealismo-- en la Revista de Occidente.)

En 1925 tiene lugar un hecho fundamental, en el acercamiento de Azorín a las literaturas europeas de vanguardia. Porque es en este año --y no antes-- cuando lee el escritor, quizá por estímulo y recomendación de Ortega y Gasset, a Marcel Proust, un autor que entusiasma a Azorín, dedicándole varios artículos en ABC de Madrid y La Prensa de Buenos Aires. Azorín encuentra en Proust nada menos que, a su juicio, uno de los autores más importantes del siglo XX. No sólo eso, sino que advierte en seguida (aunque no lo diga expresamente nuestro escritor) el parecido de la literatura de Proust con la suya propia. Porque si algún crítico (Enguñados, por ejemplo) se ha podido preguntar a propósito de la posible influencia de Proust en la azoriniana Dona Inés (1925), lo cierto es que no se trata tanto de una influencia como de un caso extraordinario de afinidad estética, pues en cierto modo pueden ser ya consideradas pre-proustianas las primeras novelas de Azorín (la trilogía publicada entre 1902 y 1904). En realidad, Azorín y Proust son dos escritores de sensibilidad y técnica impresionista, iniciando y culminando a la vez, uno en Francia y otro en España, la superación del realismo naturalista en favor de un nuevo tipo de novela, de estilo lento, preciso y minucioso y cuya articulación resulta mucho más flexible y desestructurada --la llamada novela lírica--, convirtiéndose sin duda en los dos modelos a imitar (también a superar) por los escritores

vanguardistas de los años veinte y treinta (y aún de después).

Es en ese contexto de crisis y de renovación donde se sitúa y explica el éxito de un libro fundamental para los escritores jóvenes de estos años. Se trata del ensayo de José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, publicado en 1925 por la editorial de la Revista de Occidente. Azorín conoce desde luego el libro, pues repite algunos argumentos de la primera parte aquí y allá –por ejemplo, en su hasta hace muy poco (1993) inédita Judit (Tragedia moderna)--, pero es mucho más interesante para nosotros la segunda mitad del volumen, Ideas sobre la novela, en realidad una recopilación de los artículos publicados por Ortega en 1924 en los folletones de El Sol, en los que exponía su aguda pero muy discutible tesis de que el género novelesco, entendido a la manera realista tradicional en que se venía practicando desde principios del siglo XIX (y aun antes), no podía ya satisfacer a nuestra sensibilidad superior, mucho más exigente y con un sentido estético e intelectual más refinado y riguroso.

Ortega, entonces, frente al modelo de novela realista de, por ejemplo, un Balzac y un Dostoievski (los cuales, según él, ofrecen sólo "chafarrinones"), elogia a Stendhal y a Proust, es decir, los maestros en un tipo de novela mucho más intelectual e introspectivo. A las tesis reduccionistas de Ortega responde Pío Baroja, sin duda por alusiones, en el "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" que antecede a La nave de los locos (1925). Azorín, en otra interesante pero hasta ahora olvidada serie de artículos, interviene en el debate sobre la novela, aunque (y esto es curioso) poniéndose más bien del lado de su amigo Pío Baroja, intentando llegar a establecer sin embargo lo que llama una "síntesis de concordia". Porque lo importante --concluye Azorín-- no es el modelo de novela que cada uno prefiere; lo que vale es ser un buen escritor, tener cosas que decir y saber decirlas. Ha habido siempre novelas magníficas e inolvidables, nove-

las buenas, novelas mediocres y novelas malas. Pero todo depende siempre del lector y de sus circunstancias personales. Es, pues, el lector (su edad, su cultura, su estado de ánimo) el que hace que una novela sea buena o mala. Por tanto, lo que hay que hacer es pensar menos en cómo debe ser la novela y ponerse a trabajar en ella. Cada escritor sabe ya el tipo de novela que más le conviene y mejor se adecúa a sus temas y estilo, es decir, a su psicología. Lo que no se puede hacer es, como pretende Ortega, establecer una teoría tan dogmática y reduccionista en el fondo como absurda.

Así pues, Azorín, mucho más próximo en la práctica al modelo de novela propuesto por Ortega, reconoce sin embargo que las novelas de Baroja son admirables. No sólo eso, sino que por su carácter improvisatorio y aparentemente descuidado se convierten de hecho en un modelo de novela libre y desestructurada, donde hay sitio para todo: la narración pura, la divagación intelectual y hasta el poema en prosa, siendo en realidad Pío Baroja el verdadero renovador de la novela en España, y por ello el maestro y más eficaz ejemplo que deben seguir los escritores jóvenes.

En 1926 crea Ortega y Gasset una magnífica colección literaria: la "Nova Novorum" ("las obras nuevas de los escritores nuevos"); colección donde publica Pedro Salinas sus prosas líricas de Víspera del gozo, un libro que gustó mucho a Azorín, saliendo en defensa incluso de la originalidad de Salinas, puesta entonces en cuestión por algunos críticos que vieron en las páginas del poeta madrileño una excesiva dependencia de Marcel Proust (a quien, en efecto, Salinas había traducido). Azorín, en el importante trabajo que le dedica, uno de los más interesantes y profundos suyos, razona que, en realidad, la técnica de Proust y la técnica de Salinas son completamente distintas. Porque Salinas parte de Proust, es cierto, pero se propone hacer algo muy diferente. Si Proust es un impresionista que ve las cosas en su devenir, y, por lo tanto, en sus infinitos cambiantes, matices y apariencias, Salinas intenta alcanzar la esencia pura de

las cosas. Así, donde uno es concreto (Proust), el otro es abstracto (Salinas). Salinas logra superar, trascender la sensación para alcanzar la esencia –interiorizada por el poeta– de los seres y de las cosas. Salinas es entonces, aunque Azorín no llegará a definirle nunca con esta palabra, un "superrealista", un "poeta puro" en prosa.

Muy pocos meses después de este artículo sobre Pedro Salinas, en octubre de 1926, llegaba para la literatura española el descubrimiento de un gran escritor, Benjamín Jamés, cuya primera novela, El profesor inútil (aparecida también en la "Nova Novorum" de Revista de Occidente) llamó de inmediato la atención de Azorín, quien elogia sin reservas, al menos al principio (otra cosa será lo que opine en la década de los treinta, de vuelta ya de sus veleidades vanguardistas), al prosista más importante y característico de la generación del 27.

Si 1925 es el año de la "conversión" a las literaturas de vanguardia de un ahora inquieto, entusiasta y rejuvenecido Azorín, será en los dos siguientes años de la década (1926 y 1927) cuando se proponga hacer el escritor lo que Inman Fox, desde luego con acierto, ha llamado la "campana teatral" de Azorín. En efecto, desde los primeros días de enero de 1926 empiezan a aparecer en la prensa, con tanta pasión y frecuencia que alcanzarán casi el número de cien trabajos en sólo dos años, una serie importante y trascendental de artículos sobre teatro. Tiene, pues, el honor Azorín de haber sido él, aunque no el primero en denunciar la crisis del teatro español a mediados de los años veinte, sí de haber afirmado una y otra vez la necesidad de una radical renovación de la escena, a todos los niveles: textos, actores y dirección escénica. Y no sólo desde la teoría, sino arriesgando la alta consideración y estima literaria que había alcanzado en las letras hispanas en treinta años de labor admirable y continuada, escribiendo y estrenando en seguida obras tan protestadas como Old Spain y ¡Brandy, mucho brandy!, entre otras tan geniales como deficientes (a partes iguales) piezas de tea-

tro.

Ya dijimos antes, y lo hemos demostrado en este trabajo, que Azorín habla del "surrealismo" bastante antes de lo que se piensa: en julio de 1925. Sin embargo, es en 1927, en el apasionado contexto de su "campana teatral", cuando afirma Azorín (así al menos lo piensa él) la filiación, por cierto muy discutible, de Brandy, mucho brandy (no por casualidad el más calamitoso de sus estrenos) a la reciente escuela literaria "surrealista". También "surrealistas" son las piezas de la trilogía Lo Invisible, así como la Comedia del arte (en muy menor medida), Cervantes o La casa encantada y sus traducciones (muy oportunas, aunque también incomprendidas) de Maya de Gantillon y La comedia de la felicidad de Evreinoff, además de sus originales Angelita. (Auto sacramental) e lfach (primera versión de la Farsa docente). Bastante "surrealista", pero sólo en la actitud, es la insospechada y provocadora colaboración de Azorín con Pedro Muñoz Seca en El Clamor. Desde luego, ni una sola de estas obras se puede considerar surrealista en el sentido estricto, según definió este sutil y muy complejo movimiento artístico y literario André Breton. Vanguardistas sí que pueden pareceros y lo son en realidad, bien que en distinto grado de acierto.

En enero de 1927 aparece la más importante revista de los escritores jóvenes españoles: La Gaceta Literaria, la que dirige un entusiasta lector de Azorín: Ernesto Giménez Caballero. Desde el primer número de la revista, con un agudo sentido de la actualidad, Enrique Lafuente escribe ya en favor del teatro de Azorín. En el número 2 encontramos un artículo de Azorín sobre su "Concepto del teatro". En ese mismo número escribe Jamés una interesante "Carta a Azorín", agradeciéndole su crítica de El profesor inútil, pero intentando hacer ver a Azorín cómo se le ha escapado el fundamental matiz humorístico de la novela. Sin embargo, en los números 7 y 9 (abril y mayo de 1927) de La Gaceta Literaria, Juan Chabás escribe un significativo (ya desde el título)

"Azorín a tientas", teniendo que intervenir alguien que se firma ARISTO --¿Guillermo de Torre?-- para elogiar la inquietud renovadora de Azorín, aunque intentando demostrar que el "superrealismo" es y significa una cosa muy distinta de lo que Azorín piensa que es.

En noviembre de 1927 tiene lugar en Pombo, preparado por el siempre agradecido y entusiasta Ramón Gómez de la Serna, un "Banquete de reiteración a Azorín" en recuerdo de aquel otro, ya lejano (1913) en los jardines de Aranjuez, pero sobre todo como un acto de los jóvenes en desagravio al escritor tras los desagradables incidentes ocurridos en el estreno de Brandy, mucho brandy y las burlas y críticas que han llovido luego sobre Azorín, inmerecidamente, después de intentar él solo y el primero de todos, una renovación vanguardista (ya que no "superrealista") del teatro español. El banquete, sin embargo, constituye en este sentido un fracaso, pues faltan a él casi todos los escritores jóvenes. Gerardo Diego (también se ha podido precisar aquí por primera vez), uno de los "saboteadores" (es un decir) del banquete, confesará después que se castigaban así "ciertas ingratas actitudes" por parte de Azorín, entre ellas su absurda adscripción al "superrealismo" y el nulo interés y deficiente construcción de sus primeras obras de teatro. (En este sentido hay quizá que entender también el helador silencio de la Revista de Occidente, donde no aparece ni un solo trabajo --a favor ni en contra-- de la "campana teatral" de Azorín.).

Más o menos por entonces (finales de 1927), ofendido sin duda porque Azorín se había referido a él --sin nombrarlo--, comparando sus versos creacionistas con la comicidad absurda de Muñoz Seca, es cuando Gerardo Diego acusa a Azorín, en un artículo de su revista Lola (amiga y suplemento de Carmen), de ser enemigo de Góngora y uno de los académicos que se había opuesto a la celebración del centenario del poeta. Azorín tuvo noticia de la acusación, y envió una carta a Diego negando que él

fuese, en público ni en privado, enemigo de Góngora. En efecto, Azorín leyó siempre con curiosidad a Góngora, a quien había dedicado numerosos trabajos, alguno en ese mismo año de 1927. Lo que sucede es que el Góngora que interesa a Azorín es el de los sonetos y letrillas, no el de las Soledades y el Polifemo --razón sin duda por la que, aunque Dámaso Alonso regaló a Azorín su versión en castellano moderno y ordenado de estos poemas de Góngora, no quiso dedicar ni un solo artículo nuestro escritor a ese trabajo fundamental en la historia crítica de la literatura española.

Muy distinta será la actitud de los poetas y escritores del grupo del 27 cuando Azorín, escarmentado sin duda por el escándalo y relativo fracaso de sus intentos de renovación teatral, decida llevar el "superrealismo" a los géneros donde había brillado más alto su genio como escritor, es decir, a la novela y el cuento. También al ensayo y la crítica literaria, con ese peculiar género de su invención que es el "cuento-crítica".

En efecto, a partir de mayo de 1926, y hasta julio de 1928, empiezan a aparecer en la prensa los cuentos y fábulas "algo complicadas" que constituirán luego Blanco en azul (1929) y buena parte de Cavilar y contar (1942), unos libros donde Azorín, superando el carácter esencialmente realista de su literatura anterior, vuelve a los géneros narrativos breves, pero ahora con una perspectiva inédita, donde la imaginación y la poesía, con una cierta indagación en lo subconsciente, se convierten en el eje central de la estética azoriniana "superrealista".

Por lo que se refiere a la novela, Azorín extrema su visión desestructurada, más poemática que intelectual del género, dando a luz la "etopeya" (no se atreve a llamarla novela) Félix Vargas (1928), la "pre-novela" Superrealismo (1929) y ese libro --no es, desde luego, una novela-- que titula sin embargo, quizá irónicamente, Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren) (1930), denunciando así que la verdadera novela no es la que inventa y firma el escritor, sino aquella formada por la urdimbre de las pequeñas

cosas y la vida dura y difícil de los hombres y mujeres del trabajo.

Azorín consigue con estas novelas y cuentos, como con los artículos donde actualiza a los escritores clásicos (que publica también en estos años, pero no serán recogidos en libro hasta 1945, en Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros), con esta serie, en fin, de "Nuevas Obras", no sólo recuperar su prestigio como escritor, cuestionado entonces por algunos apresurados revisionistas de su obra, sino que logra también, y es lo que más nos ha interesado destacar, la comprensión, la complicitad y aun el entusiasmo de casi todos los escritores jóvenes (sobre todo, pero es lógico, los prosistas), que encuentran ahora (1930) en Martínez Ruiz nada menos que al más importante autor español de vanguardia.

Porque Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Guillermo de Torre, Antonio de Obregón, José Díaz Fernández, Ernesto Giménez Caballero y Samuel Ros (entre otros), con Ramón Gómez de la Serna a la cabeza, estiman a Azorín, a la altura exacta de 1930, y a pesar de todas sus veleidades políticas pasadas, presentes y futuras, de todas sus inconsecuencias y actitudes ingratas, como el escritor de la llamada Generación del 98, más inquieto, comprensivo y actual de todos. Y con pleno derecho, porque no se pueden comparar, de ninguna manera, las opiniones de Pío Baroja, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán, a propósito de los poetas y prosistas del 27, con las de Azorín. Si en el caso de Pío Baroja y de Unamuno la indiferencia (en un caso) y la hostilidad (en el otro) es total, y Antonio Machado denuncia la "pura bisutería" de las metáforas, mientras que Valle-Inclán (expresionista sin embargo; una estética --el Expresionismo-- adonde llega, como Azorín al "superrealismo", tras una larga pero lógica evolución personal) no atiende nada, o muy superficialmente, a lo que hacen sus más jóvenes compañeros de letras, por el contrario Azorín se convierte, junto con Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, en el escritor español que más

influye en los escritores del período de entreguerras.

Ocurre entonces que si Juan Ramón Jiménez es en la primera mitad de los años veinte el mejor y más generoso valedor de los poetas y escritores jóvenes, será Azorín en la segunda mitad de la década (algo, por cierto, que advirtió escocido el propio Juan Ramón) a quien corresponda ese honor, interesando cada vez más a los jóvenes su obra narrativa (y, finalmente, incluso teatral) "superrealista". No sólo eso, sino que serán esperados sus artículos de crítica, tanto por Jorge Guillén, Pedro Salinas y Rafael Alberti, como por Benjamín Jarnés, Ernesto Giménez Caballero y Antonio Espina, y en fin, por todos los poetas y prosistas jóvenes, con tanta ilusión como curiosidad. Otra cosa será que luego hayan estado de acuerdo o no con lo que, a propósito de sus libros, se le ha ocurrido decir a Azorín --en una época, no lo olvidemos, en que los estudios críticos sobre los autores de la Generación del 27 (a nadie se le había ocurrido aún llamarla así) eran relativamente escasos y contradictorios.

Conclusiones

Ya para terminar ofrezco, en una serie de 15 puntos, las conclusiones más importantes (y amplia y adecuadamente probadas, me parece, a lo largo de 800 páginas, en un trabajo de investigación tan difícil como sugestivo) de un tema, a mi juicio, fundamental: el de "Azorín y las literaturas de vanguardia". Un estudio que era conveniente haber realizado hace ya muchos años, pero que sin embargo no mereció la atención apenas de los primeros analistas de la obra del escritor, con lo que muchas noticias y detalles desaparecieron con la muerte de Azorín. La causa de tal desprecio e inadvertencia hay que atribuirla sin duda, en primer lugar, a las peculiares circunstancias políticas españolas, entre 1936 y 1975. Como nadie ignora, la mayor parte de nuestros escritores de vanguardia se comprometieron con la causa de la República, con lo que A-

zorín, regresado (aunque no sin problemas, al menos al principio) a la España de Franco, no pudo o no quiso volver después, salvo excepción, a decir nada de ellos. La crítica, entonces, pero de acuerdo con las inquietudes de la época, prefirió ver en Azorín, no tanto al genial renovador de los géneros literarios, como al evocador sensible de la esencia de España, a través de sus paisajes (el de Castilla sobre todo) y los escritores clásicos.

Por otro lado, los miembros de la Generación del 27 que prefirieron, tácita o explícitamente, dar su apoyo a la causa Nacional (Ernesto Giménez Caballero, Samuel Ros, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, por ejemplo), quedaron fuera enseguida de toda área de influencia, intentando olvidar, lo más rápidamente posible en la mayoría de los casos, su inquieto pasado vanguardista, incómodo ahora por muy diferentes razones. En los años cuarenta y cincuenta (pero no sólo en España), la poesía más o menos "pura", el humorismo, la gratuidad iconoclasta de las vanguardias, se veía como algo absolutamente pasado de moda. No sólo eso, sino, lo que es peor, como una estética tan superficial como irresponsable. Para los críticos de la España oficial, era poco menos que la expresión del liberalismo ateo, propia de unos jóvenes de sensibilidad enfermiza y de tendencia sexual poco clara. A su vez, la crítica marxista denunciaba el arte y las literaturas de vanguardia como un arte degenerado, meramente formal, vacío e incomprensible, de un esteticismo ofensivo para la sencillez de las clases trabajadoras. Su aristocrático distanciamiento, su irreverente sentido del humor, devenían además, tras la experiencia de la guerra mundial, en algo tan impertinente como inadecuado, que sólo podía servir (si acaso) para demostrar el último grado de decadencia y degeneración de la clase burguesa.

Contra tales prejuicios, arraigados con más fuerza de lo que parece (y durante mucho tiempo, por desgracia) en la crítica literaria, se empezó a reaccionar sólo a par-

tir de los años sesenta y setenta. Así fue, lo hemos recordado en este trabajo, como intentaron algunos jóvenes estudiosos, desde luego con éxito, evidenciar los orígenes anarquistas de Azorín y de los demás miembros de la Generación del 98. Por otro lado, la crítica más puramente literaria o formalista demostró la extraordinaria modernidad de la narrativa azoriniana (lo que se está empezando a hacer ahora con su teatro), así como la importancia fundamental de Azorín en la renovación del lenguaje literario y periodístico español en la primera mitad del siglo XX.

Faltaba hacer sin embargo (a nuestro juicio), frente a la extraordinaria atención que ha merecido por parte de los estudiosos la crítica azoriniana de los escritores clásicos, un estudio profundo, minucioso y sin prejuicios de lo que ha pensado Azorín de aquellos poetas y escritores jóvenes que a la altura de 1925, y hasta el inicio de la guerra civil, consiguieron poner la literatura española, por primera vez en mucho tiempo, pero sólo después del extraordinario esfuerzo de los intelectuales de las dos generaciones anteriores --la de 1898 y 1914, representadas para ellos, de un modo ejemplar, sobre todo por Azorín y José Ortega y Gasset--, a la misma o mayor altura, incluso, de la más bella, original, moderna y profunda literatura europea.

He aquí pues, ya para terminar, las conclusiones finales (matizables y discutibles, como toda opinión humana) de nuestro trabajo:

1º Azorín es, de todos los miembros de la Generación del 98 (e incluso del 14), el único que ha sentido un interés sincero y continuado por los escritores jóvenes. Sobre todo, a partir de cierto momento, por los de vanguardia o de la llamada Generación del 27 (tanto poetas como prosistas), a los que ha dedicado entre 1923 y 1936, pero sin dejar nunca su lectura apasionada y sensible de los clásicos, una serie muy notable, por la cantidad y la calidad, de artículos críticos.

2º Paralelamente a esos trabajos, muy favorables en general para los vanguar-

distas españoles, inicia Azorín una interesante renovación de su actividad como crítico literario. Así pues, si por un lado da un paso más allá (aunque de forma más que de fondo) en la libertad con que se aproxima a los escritores del pasado, creando esa personal modalidad suya del "cuento-crítica", en la segunda mitad de la década de los veinte llegará aún más lejos con lo que llama los "clásicos redivivos". Se trata de una nueva manera de evocación, anti-arqueológica y muy a la moda, donde ve, imagina Azorín --por ejemplo-- a Santa Teresa, a Gracián y a Garcilaso, a Góngora, a Meléndez Valdés y Cienfuegos (entre otros), viviendo y actuando en nuestros días. Es decir, que vestidos a la moderna escriben en los periódicos, dictan a una secretaria, reciben y envían telegramas e --incluso-- conducen su propio automóvil.

3º Esta graciosa forma de evocación evidencia no sólo la libertad, la simpatía y la cordialidad respetuosa con que Azorín trata a los clásicos, sino también (y sobre todo) su idea de que, en lo esencial, los problemas y las inquietudes que hoy tiene la juventud son exactamente los mismos que tuvieron Góngora y Santa Teresa en su tiempo. Así es como logra sugerir de nuevo Azorín, de un modo tan original como para algunos escandaloso e irreverente, por un lado, su idea de que permanece siempre lo humano esencial (si bien las formas cambian), y, por otro, que hay que comprender, disculpar y ayudar a los jóvenes siempre que tengan talento de verdad, pues son los clásicos de mañana, así como los clásicos, a su vez, fueron los vanguardistas de ayer. En este sentido, concluye Azorín, hay que imitar a los clásicos, pero no superficialmente, en la sintaxis y en el vocabulario, como pretenden los casticistas, sino lo que es mucho más difícil, en el espíritu.

4º Pero tales cosas las dice Azorín sólo entre 1925 y 1930, cuando era ya muy evidente en España (no digamos fuera de ella) el triunfo de la nueva literatura, por cierto en su etapa "clásica" o constructiva. Porque apenas unos años antes, cuando esta-

ba el vanguardismo en sus iconoclastas inicios libertarios, Azorín no se muestra partidario precisamente --todo lo contrario-- de unos escritores y poetas que afectaban despreciar (y así era la verdad, en muchos casos) toda la tradición literaria anterior. No sólo eso, sino que sus primeros libros y manifiestos, proclamados en tertulias y revistas, tenían por fuerza que parecer a nuestro escritor algo tan dogmático, contradictorio, pedante y vacío en el fondo como incoherente y de un modernismo exagerado. Esto explica el olvido de Azorín de esos dos sucesivos y casi simultáneos movimientos poéticos, el Ultraísmo y el Creacionismo que, si hoy se revelan fundamentales en la evolución de la poesía española, del Modernismo a la Generación del 27, entonces podían no parecerlo tanto, razón por la que Azorín aparenta ignorarlos casi por completo, incluso en sus autores más importantes.

5º En un primer momento, Martínez Ruiz, algo confundido por la excesiva proliferación de tantos y tan contradictorios movimientos estéticos, no acierta a distinguir con demasiada precisión (pero al igual que todos los críticos de su edad, educación y cultura) los valores reales y positivos de esos otros autores interesantes como síntoma, pero que no han tenido calidad ni fuerza bastante para trascender su circunstancia. Azorín nos ha privado de conocer su opinión (pero casi mejor que haya sido así, porque se adivina el juicio desfavorable) de los primeros libros de versos de Gerardo Diego, Guillermo de Torre y Vicente Huidobro, entre otros. Él ve a todos esos autores (los ultraístas) no individualmente sino en conjunto, dispersados en un vocinglero archipiélago de tertulias y capillitas, incomprensivas y hostiles las unas con las otras y, lo que es aún peor, carentes no de cultura, pero sí de toda educación y gusto literario.

6º Además, sabe perfectamente Azorín, conocedor profundo de la actividad intelectual y literaria francesa, que los vanguardistas españoles están sólo imitando las modas del país vecino. Ahora en concreto, la influencia del cubismo en la poesía. Algo

que no le parece serio a nuestro escritor, pues lo ve como un síntoma de decadencia, al evidenciar la confusión de lo plástico con lo literario. En realidad no se equivoca Azorín, pues habiendo leído algunas viejas retóricas del siglo XVIII, advierte que los caligramas son cosa antigua (en España abundaron en el último barroco), aunque un esfuerzo tan trivial como inútil. Sin embargo, sí le gustaban a Azorín los viejos rombos y copas que dibujaba con sus versos Díaz Rengifo, pero sólo por su ingenuidad y geométrica pulcritud, propias de un artesano algo maniático, lo que despierta desde luego la temura de nuestro escritor, a quien en cambio cansan, aturden y molestan, aunque no está dispuesto a dejarse asustar demasiado, los disparatados caligramas de los que llama "poetas de babador y sonajero".

7º Porque la nueva poesía no se reduce sólo a una influencia --meramente formal-- de lo plástico en lo literario. Hay algo más, por desgracia (a juicio de Azorín), y es el fondo vulgar, materialista y grosero que se revela a cada paso. No encuentra en ella nuestro escritor lo que él busca siempre en la poesía: el pensamiento fino, profundo y delicado; el verso que hace soñar, la imagen que despierta el recuerdo de un instante de serenidad y de belleza o sugiere un horizonte ideal de lejanía y de misterio. No. Por el contrario, estos poetas, seguidores del hermetismo de Mallarmé (un poeta que, como Valéry, no acaba de ser simpático a Azorín), se entregan, bien a una poesía donde se hace una peligrosa exaltación del deporte, de la velocidad y de las máquinas, es decir, de lo puramente material, mecánico y fisiológico, o, por el contrario, se adentran en lo que Azorín (que conoce las teorías de Freud) califica como "el tenebroso mundo del subconsciente".

8º En efecto, ya en 1925 (bastante antes de lo que se piensa) habla Azorín del "surrealismo" o Surrealismo, según lo definió, en 1924, André Breton. Y desde el principio advierte Azorín la para él extraña paradoja de que hombres cultos y educa-

dos pretendan justificar con las más modernas teorías científicas (en concreto las de Freud, a quien Azorín ha leído con atención, influyendo en algunas obras suyas de estos años) cosas tan desatinadas para Martínez Ruiz como la escritura automática, con sus imágenes insólitas, de una belleza inquietante, la incoherencia del lenguaje infantil y las más vulgares chocarrerías y obscenidades. Esto no lo puede entender Azorín, y no es extraño en absoluto que no le haya interesado nunca André Breton como poeta, sino sólo como teórico.

9º Azorín, por lo tanto, cuando en 1927 afirma de sus obras de teatro que pertenecen a la nueva escuela "superrealista", no se refiere exactamente a lo que alguno --acaso él mismo-- pudo pensar, sino (pero ya es bastante quizá; no hay que quitarle méritos por ello al escritor) a las literaturas de vanguardia en general. Pero Azorín, que rara vez emplea esa palabra --"vanguardia"-- en referencia al arte y la literatura del período de entreguerras, tiene su propia, tan interesante como discutible, opinión sobre el "superrealismo". En realidad, sólo podremos llegar a entender a Azorín cuando, adaptando nuestras ideas a las generalizadas entre la mayor parte de los críticos de su tiempo (no los sectarios, no los incomprensivos, tanto de un signo como de otro), consideremos dentro del vanguardismo literario a movimientos tan diferentes e incluso opuestos entre sí como el Ultraísmo / Creacionismo, el Futurismo, Dadá, el Cubismo, el Surrealismo y la "Poesía Pura".

10º Porque Azorín, como creo haber demostrado en estas páginas, toma lo mejor (a veces nada, pero han podido servirle como un "contra-ejemplo") de cada una de esas estéticas. Advirtiéndole que, para nuestro escritor, lo mejor no es siempre exactamente, ni mucho menos, lo que los críticos han solido destacar como lo más innovador, original e interesante de cada una de ellas. Así, por ejemplo, pero consecuente con su sensibilidad e inquietudes filosóficas, Azorín toma del Surrealismo la idea de la indaga-

ción en el subconsciente, el problema de la personalidad, la preocupación por las premoniciones y el mundo de los sueños, así como también, pero moderadamente, la propuesta de dejar en libertad las palabras. En cambio, repugnan a Azorín la obsesión sexual y fisiológica, el absurdo sistematizado, el humor negro y la truculencia, la agresividad gratuita y el gusto por lo fúnebre, fantasmal y nocturno, además de no compartir el compromiso revolucionario de los surrealistas.

11º En realidad, Azorín puede y debe ser considerado no un surrealista (algo que él nunca pretendió, sino, según repite una y otra vez, un "superrealista", siempre que se interprete esa palabra como un intento de superación de la torpe y baja realidad material, la realidad de este mundo de la impresión y de las apariencias. Los medios de que Azorín se sirve Azorín para acceder a una realidad superior, le emparentan sin duda con la "Poesía Pura" de un Juan Ramón Jiménez (en su 2ª época) y los algo más jóvenes Jorge Guillén y Pedro Salinas, no por casualidad sus poetas españoles favoritos y a los que ha dedicado artículos de una rara perspicacia. Azorín, al igual que ellos (y viceversa, pues Guillén y Salinas reconocieron su magisterio) procede por eliminación, es decir, por selección antes que por acumulación y rebusca de la imagen (justo al revés que los surrealistas). Esto explica la antipatía o, por lo menos, la prevención de Azorín ante la libertad incontenida del verso libre (no digamos ya de la escritura automática) y su preferencia por el verso medido, e incluso rimado, tradicional, ya que, para Azorín (sobre todo en la poesía, pero vale también para la prosa), se trata ahora de *poner no un espíritu viejo --el romántico-- en moldes nuevos, sino, al revés, en ofrecer una visión nueva y pura, más limpia, espiritual y, sobre todo, consoladora del mundo, en los serenos cauces del verso clásico.*

12º He aquí, sin duda, la clave de por qué dedica Azorín en estos años (desde 1926 hasta 1936) artículos muy elogiosos a poetas de "vanguardia" como Jorge Gui-

Ilén, Pedro Salinas, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, José María Souvirón y Juan José Domenchina. En cambio, si confiesa su admiración por Federico García Lorca, es sólo (con notoria injusticia, aunque con perfecta lógica azoriana) el Lorca del Poema del Cante Jondo, el cual prefiere, así lo declara explícitamente, a ese otro Lorca, a la altura de 1931, de la modalidad poética ultramoderna —el surrealista de Poeta en Nueva York, algunos de cuyos versos se habían adelantado, por ejemplo, en la Revista de Occidente. Por lo que se refiere al teatro del granadino, Azorín hablará sólo en un par de ocasiones, muy superficialmente y sin demasiado entusiasmo, de Mariana Pineda —estrenada en 1927, el mismo año del proceloso estreno de Brandy, mucho brandy. El posterior silencio de Azorín se explica (que no justifica), lo primero, porque cuando Lorca triunfa en el teatro, a partir de 1931, Azorín ha dado ya casi por concluída su "campana teatral", y segundo, por la lógica tristeza y perplejidad (quizá también la envidia) de Azorín, autor de un teatro —así pareció entonces a casi todo el mundo— inhábil y fracasado.

13º Otra cosa muy distinta es la opinión que le merecen a Azorín los prosistas de la Generación del 27. De casi todos ellos ha tenido algo que decir, y siempre positivo. En los artículos de Martínez Ruiz aparecen comentadas, nada más aparecer, las primeras narraciones "deshumanizadas" de Benjamín Jarnés y Pedro Salinas, dos autores que admira Azorín por su originalidad y cuidado lenguaje. Sin embargo, de otros prosistas, empezando por su amigo, discípulo y muy pronto biógrafo, Ramón Gómez de la Serna, prefiere los libros de forma más tradicional. Igualmente, de Antonio Espina valora las biografías noveladas de Luis Candelas y de Julián Romea, pero nada dice en absoluto de sus novelas vanguardistas. Elogia con entusiasmo a Samuel Ros, pero es éste un seguidor y discípulo de Ramón, que, al contrario que el inventor de las greguerías, está más interesado en contar que en sorprender, siendo de este modo, en

realidad, más accesible y tradicional (también más profundo, muchas veces) que Gómez de la Serna. A Ernesto Giménez Caballero le encuentra interés como pensador político (es uno de los ideólogos de la Falange), aunque Azorín no comparte sus ideas en absoluto. Nada dirá tampoco de sus novelas y narraciones, probablemente las más surrealistas de cuantas se publicaron entonces en España. Sin embargo, aprecia Azorín su capacidad y entusiasmo como director de La Gaceta Literaria, revista en la que colaboró nuestro escritor, siendo uno de los autores más defendidos (pero también discutidos) en ella.

14º Parece, pues, sincero Azorín cuando confiesa su admiración por esos jóvenes autores de vanguardia, tanto poetas como prosistas. En realidad, cuando habla de ellos elogia sólo los aspectos más afines a su propia sensibilidad e inquietudes. Sin duda, hubiera sido muy fácil a Azorín, cada vez que le interesara, escribir un artículo afirmando su entusiasmo por los versos y novelas de la modalidad más ultra-moderna. Sin embargo, consecuente con ese aforismo de Gracián, que tanto repite, "no se ha perdido nunca el respeto a sí mismo". Azorín no ha querido elogiar a nadie insinceramente. Lo cierto es que si afirma su interés y admiración por los escritores jóvenes, es sólo en esas obras y autores que --le parece-- significan un progreso real en la historia de la literatura española. Así, juzga muy positivamente el estilo cuidado, metafórico y suavemente humorístico de Jamés y de Antonio Espina, pero siempre que no se excedan en su afán innovador. No es casual entonces, ni mucho menos, que elogie las biografías noveladas que firmaron estos autores, porque dado su carácter de "género intermedio", mixto de narración y de ensayo, siendo posible además la digresión intelectual y el paréntesis poético, se ajusta perfectamente a la manera literaria de Azorín, cuyas novelas tienen mucho más en el fondo (de ahí el entusiasmo de Ortega y Gasset y las protestas de otros, ante las primeras obras del escritor), de introspección que de

narración.

15º Todo, en fin, prueba la sinceridad de Martínez Ruiz en esta nueva etapa de su evolución literaria, entre 1926 y 1936. Azorín se renueva extraordinariamente, pero desarrollando, en un sentido de mayor libertad e interiorización (a veces, incluso, de abstracción), unas características y cualidades que se pueden advertir ya en los inicios de su carrera de escritor. Y tanto, que, en cierto modo, así como los primeros años de su vida literaria (hasta 1905) representan una etapa vacilante y contradictoria, anterior al hallazgo definitivo del personaje-seudónimo "Azorín" y su "pequeña filosofía" de los seres y de las cosas, expresada en un estilo terso, limpio, sensible y suavemente irónico, ahora, durante la década que antecede a la guerra civil española, se puede hablar de un "superazorinismo" (si se nos permite la expresión) mejor que de un "superrealismo" azoriniano. Algo que, contra lo que algunos han afirmado, antes y ahora, pensamos nosotros se trata no tanto de un "vestirse a la moda" Azorín --que también-- como, sobre todo, la manifestación psicológica, y en definitiva literaria, de una profunda crisis personal, explicable quizá por un agravamiento (se advierte cada vez más en las fotografías, desde 1930) de la enfermedad crónica del escritor.

Una vez superada esta etapa (fundamental sin embargo) de la serie de "Nuevas Obras", Azorín ha querido volver al estilo suyo de siempre, pero logrando ya (véanse sus novelas y libros de memorias de la década de los cuarenta) un grado de irrealidad, de divagación y delicadeza onírica, casi inéditos en nuestra literatura. Unas páginas, en fin, las últimas del escritor, tan bellas y profundas como sinceras.

APÉNDICE 1

ALGUNOS LIBROS (Y OTROS QUE LO FUERON) DE LAS "BIBLIOTECAS DE AZORÍN"

A continuación, y dado su interés orientativo, ofrecemos una lista de los títulos de aquellos libros que Azorín guardaba en su biblioteca de los autores a que nos hemos referido en este trabajo. Debemos hacer sin embargo, antes de nada, las siguientes precisiones:

1º Para nosotros no tiene demasiado sentido la distinción que se viene haciendo, a propósito de las "Bibliotecas de Azorín", entre "Biblioteca Personal" [BP] y "Biblioteca Familiar" [BF]. Sin embargo, por ser algo habitual ya entre los azorinistas, y en la organización de la Casa-Museo Azorín, la hemos mantenido, aunque en realidad la mayor parte de los volúmenes de la que se denomina con excesivo optimismo la "Biblioteca Familiar" han sido de Azorín, lo que es evidente para cualquiera sólo con observar los títulos, las anotaciones y dedicatorias. Si se guardaban en Monóvar, y no en la casa madrileña de Azorín, es porque el escritor ha querido que su hermano Amancio --a quien enviaba libros y papeles con regularidad semanal-- se sintiera útil custodiando unos volúmenes que no iba a necesitar inmediatamente el escritor. Cuando alguno de estos libros le ha hecho falta, Azorín sólo ha tenido que pedirselo a Amancio. Además, muchos de ellos eran primeras ediciones, algunas rarísimas (por ejemplo de Juan Ramón Jiménez) y dedicadas por sus autores, lo que halagaba sin duda a Amancio Martínez Ruiz y los demás familiares del escritor.

2º La lista, por desgracia, es incompleta. Ya nunca será posible saber con exactitud cuáles fueron los títulos de muchos de los libros de la biblioteca de Azorín. A la generosidad del escritor, que regalaba con frecuencia libros a los familiares y amigos íntimos (José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Serrano Súñer y Santiago Riopérez y Milá, entre otros), hay que añadir la dispersión y la desaparición forzada, incluso, de bastantes de estos libros.

Durante la guerra civil española (1936-1939) fueron hurtados y destruidos muchos volúmenes de la casa familiar en Monóvar, asaltada por los milicianos. Azorín ha lamentado también en alguna ocasión haber tenido que abandonar muchos libros, algunos muy raros, adquiridos en París para su pequeña biblioteca de refugiado. Por fortuna, "a diferencia del hogar de los Martínez Ruiz en Monóvar, donde se quemaron y desaparecieron ocho mil volúmenes de la biblioteca

familiar durante la contienda y se diezmó [luego] la hemeroteca por parte del bando nacional, el hogar de Azorín en Madrid, en la calle Zorrilla, fue respetado y precintado por ambos bandos". Así lo declara José Payá Bernabé, director de la Casa-Museo Azorín de Monóvar, en un artículo titulado "Nuevos datos sobre el exilio de Azorín", en Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque International. Université de Pau, 23-25 avril de 1992, J & D Editions, 1995, pág. 313. (Debe verse también el imprescindible catálogo de Roberta Johnson: Las bibliotecas de Azorín, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.)

Por si fuera poco, hay que suponer además un exhaustivo y selectivo expurgo de los libros de muchos de los autores a que nos hemos referido en este trabajo. Durante los primeros meses de la guerra civil, no parece imposible que se deshiciera Azorín de los libros (dedicados, casi con total seguridad, la mayor parte de ellos) de algunos destacados falangistas: Ernesto Giménez Caballero y Samuel Ros, por ejemplo. Pero, a su vez, regresado a España en 1939, debió de hacer lo [im]propio con los comprometidos (y comprometedores) autores republicanos: Federico García Lorca, Antonio Espina, Juan Chabás, José Díaz Fernández, Benjamín Jamés, José Bergamín, etc., lo que explica la casi total ausencia de estos escritores y poetas en su biblioteca.

No parece tampoco imposible, que, en la década de los 30, desengañado Azorín de los excesos retóricos de la literatura de vanguardia, se desprendiera —regalándolos a amigos y familiares— de bastantes de esos libros. Así, hace sólo unos años, un sobrino lejano de Azorín, residente en la Puerta del Segura (Jaén) ha podido hacer donación a la Casa-Museo de algunas primeras ediciones dedicadas al escritor por Ramón Gómez de la Serna, Juan José Domenchina, Ernesto Giménez Caballero y Ramón J. Sender, entre otros.

Con este APÉNDICE pretendemos sólo matizar (que no ampliar, ni, por supuesto, corregir) la información del excelente libro de Roberta Johnson, ya citado, Las bibliotecas de Azorín, ofreciendo al lector una lista lo más completa y detallada posible de los libros de aquellos autores cuya relación amistosa (o sólo literaria) con Azorín hemos estudiado en este trabajo. Aquí se encontrarán entonces, ordenados alfabéticamente, los nombres de unos poetas y escritores de quienes ofrecemos tanto los títulos de sus libros como los de aquellas ediciones, preparadas por

ellos mismos, de las obras de algunos autores clásicos —casi todos, por cierto, enviados a Azorín con expresivas dedicatorias, y que sirvieron sin duda a nuestro escritor para apreciar los gustos y la inquietud intelectual de, por ejemplo, Pedro Salinas, Gerardo Diego, José Moreno Villa, Dámaso Alonso y Juan José Domenchina.

Por último, hemos intentado reconstruir, siquiera parcialmente, la que en algún momento ha sido la "sección vanguardista" de la biblioteca del escritor, añadiendo a la lista los títulos de aquellos libros leídos y reseñados (o citados) por Azorín, pero que desgraciadamente, por una u otra razón, no se encuentran hoy en la Casa-Museo de Monóvar. (Estos libros irán mencionados en su lugar correspondiente, pero con el título y demás circunstancias de su ficha bibliográfica puestos en letra cursiva y anteceditos de un asterisco. Los otros libros comentados por Azorín, y que aún se conservan en su biblioteca, llevarán delante un círculo o punto.)

La ficha se ordena de la siguiente manera: Nombre del autor. Título del libro. Lugar de edición. Editorial o Imprenta. Año de edición. Signatura en la Casa-Museo Azorín (cifras entre corchetes). Biblioteca a que pertenece el libro (Particular o Familiar). Observación del ejemplar: Dedicatoria. Anotaciones. Páginas cortadas o sin cortar.

1. POETAS Y NOVELISTAS DE LENGUA ESPAÑOLA

ALBERTI, Rafael

- ALBERTI, Rafael: Cal y canto (1926-1927), Madrid, Revista de Occidente, 1929 [8-68-49] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, R. Alberti".
(Páginas sin cortar).

° - ALBERTI, Rafael: El alba del alhelí (1925-1926), Santander, Talleres Tipográficos de La Atalaya, 1929 [8-68-50] [BP]

(Ejemplar nº 55 de una edición de 150 ejemplares numerados, no destinados a la venta.)

Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, R. Alberti. 1929".

° - ALBERTI, Rafael: Sobre los ángeles (1927-1928), Madrid, CIAP, 1929 [8-68-51] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, gran amigo de todo lo nuevo. Su amigo Rafael Alberti. Madrid, 1929".

(Hay un papelito en la página 40).

- ALBERTI, Rafael: Poesía, 1924-1930, Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del Árbol, 1934. [8-68-52] [BP] (Con poemas de Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas y otros).

(Páginas cortadas).

(Papelito en la página 120).

- ALBERTI, Rafael: Poesía IV, s. l., s.n., s.p. [13-102-30] [BP]
Dedicatoria autógrafa (Ver ALTOLAGUIRRE).

ALEIXANDRE, Vicente

* ALEIXANDRE, Vicente: Espadas como labios, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

- ALEIXANDRE, Vicente: Algunos caracteres de la nueva poesía española, Madrid, Imprenta Góngora, 1955 [10-86-15] [BP]

- ALEIXANDRE, Vicente: Los encuentros, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1958 [5-38-12] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín, con unas páginas de homenaje. Su devoto Vicente Aleixandre".

(Páginas cortadas).

ALONSO, Dámaso

- GÓNGORA, Luis de: Soledades, Madrid, Revista de Occidente, 1927 [5-44-8] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "A Don José Martínez Ruiz, con la admiración de —el editor— Dámaso Alonso".

- ALONSO, Dámaso: Oscura noticia, Madrid, Hispánica, 1944 [11-91-23] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "A José Martínez Ruiz, Azorín, después de treinta años de su lectura y de lejano culto, Dámaso Alonso".

(Páginas sin cortar).

- ALONSO, Dámaso y BLECUA, José María: Vida de Don Francisco de Medrano, Madrid, RAE, 1948 [11-89-18] [BP]

- ALONSO, Dámaso y GARCÍA GÓMEZ, Emilio: Antología de la poesía española, Madrid, Gredos, 1956 [4-36-22] [BP]

ALTOLAGUIRRE, Manuel

° - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, I. San Juan de la Cruz, Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, [11-91-11] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, recuerdo entusiasta de M. Altolaguirre. Abril 1930. Málaga. Villa Jiménez".

(Ejemplar duplicado: [11-91-13])

° - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, II, 1. Fray Luis de León. Antología, 1930 [11-91-17] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, cordialmente M. Altolaguirre".

° - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, II, 2. Jorge Guillén. Antología, 1930 [11-91-17] [BP]

° - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, II, 3. Manuel Altolaguirre. Vida poética, 1930 [11-91-17] [BP]

- ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, III, 3. Lo Invisible, 1930, [8-68-38] [BP]

- ALTOLAGUIRRE, Manuel: Poesía, IV. [Poemas de Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Hinojosa, Moreno Villa, Muñoz Rojas, M. Pomés, Salinas, Supervielle y Guillén]. [13-102-30] [BP]

Lleva pegada una nota de Altolaguirre: "París, 29 enero. Reciba, mi querido Azorín, un cariñoso saludo con este número 4 de mi revista. Suyo, Manuel Altolaguirre".

- ALTOLAGUIRRE, Manuel: Un día, París, Ediciones de "Poesía", 1931 [7-62-13] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, su amigo M. Altolaguirre. París, 1931".

* - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Soledades juntas, Madrid, Ed. Plutarco, 1931.

° - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Héroe (Poesía) 2. Impresores Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, Madrid, 1932 [14-111-27] [BP]

* - ALTOLAGUIRRE, Manuel: Antología de la poesía romántica española, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín

* - ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín: Tarari (Farsa cómica en dos actos y un epílogo), Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1929.

* - ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín: Al volver del gran viaje,

* - ANDRÉS ÁLVAREZ, Valentín: Naufraque en la sombra (Novela), Madrid, s.a. [1930]

BERGAMÍN, José

* - BERGAMÍN, José: Caracteres, Málaga, Litoral (3º suplemento), 1927.

* - BERGAMÍN, José: El arte de biribirloque, Madrid, Ed. Plutarco, 1930.

- BERGAMÍN, José: La decadencia del analfabetismo, Madrid, Cruz y Raya, 1933 [12-100-21] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "A Azorín su amigo Bergamín".

- BERGAMÍN, José: El Pasaiero. Peregrino español en América. Núm. 1. Primavera 1943, México, Editorial Séneca [27-176-10] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Al querido maestro Azorín, recordándole siempre su lector y amigo, José Bergamín. París, III. 1958"

(Dibujo de un pajarito, por Bergamín)
(Páginas sin cortar)

- BERGAMÍN, José: El Pasaiero. Peregrino español en América. Núm. 2. Verano 1943, México, Editorial Séneca [2-18-22] [BP]

(Páginas cortadas)

- BERGAMÍN, José: El Pasaiero. Peregrino español en América. Núm. 3. Otoño 1943, México, Editorial Séneca [27-176-11] [BP]

(Páginas sin cortar)

- BERGAMÍN, José: El arte de birlibirloque, México, Colección Málaga, 1944 [6-46-27]
[BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para el siempre querido y admirado Azorín, su lector y amigo José Bergamín. En Madrid, 2 de enero 1958".
(Páginas cortadas)

- BERGAMÍN, José: Fronteras infernales de la poesía, Madrid, Taurus, 1959 [6-50-6]
[BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, de su lector y amigo José Bergamín. Madrid. Mayo 1959".

- BERGAMÍN, José: Aphorismes. Traduits d' l'espagnol por Claude Aveline, Pour F. M. et ses amis, 1959 [32-205-6] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, su lector y amigo José Bergamín. Madrid. II-1960"
(Dibujo de un pajarito; otro dibujo en la pág. 39)
(Páginas cortadas)

- BERGAMÍN, José: Lázaro, Don Juan y Segismundo, Madrid, Taurus, 1959 [3-25-5]
[BP]
Libro dedicado —con dedicatoria impresa— "Al maestro Azorín". Añade a bolígrafo, debajo, Bergamín: "En este encuentro en Madrid, "al fin y al cabo", y al volver yo a España. Con el agradecimiento de su lector y amigo José Bergamín. Madrid. II-1960".

- BERGAMÍN, José: Rimas y sonetos rezagados, separata de un artículo publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 126, 1959 [12-96-22] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Al admirado y querido Azorín, su lector y amigo José Bergamín. 29-XII-1960".

- BERGAMÍN, José: El arte de birlibirloque. La estatua de Don Tancredo. El mundo por montera, Madrid-Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1961 [2-14-12] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, de su lector y amigo siempre, J. Bergamín. Madrid. III-62".

Lleva una anotación de Azorín: "Belmonte ----- 49".
En la pág. 49 señala Azorín: "...el belmontismo ha culminado en el desfallecimiento o en el agarrotamiento del miedo; y no del miedo al toro, que no existe, sino al toreo, del miedo a torear: miedo al arte y abandono a la trampa. ¿Era Belmonte con el traje plata un torero o era la armadura de Carlos V? La sonrisa suicida de Espartero se hizo en Belmonte mueca desgraciada y doliente".

- BERGAMÍN, José: Al volver, Barcelona, Seix-Barral, 1962 [3-20-34] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, al volver, y encontrarle de nuevo. Con esta alegría. José Bergamín. Madrid. 1959-1963".

CANSINOS-ASSENS, Rafael

- CANSINOS-ASSENS, Rafael: La nueva literatura. Los Hermes, Madrid, Sanz Calleja, 1916 [1-1-43] [BF].
Dedicatoria autógrafa: "A Martínez Ruiz como a un hermes este libro de devoción. RCA".

CIRIA Y ESCALANTE, José

° - CIRIA Y ESCALANTE, José: Poemas, Madrid, Artes de la Ilustración, 1924 [3-20-12]
[BP]

Ejemplar nº 21 de una edición de 200. Homenaje a José de Ciria. Nació el 28-IX-1903.
Murió a 4-VI-1924.
(En la pág. 2 viene una lista de Amigos de Ciria y Escalante. Entre ellos figura Azorín.)

CHABÁS, Juan

- * - CHABÁS, Juan: Vida de Santa Teresa.

DÍAZ FERNÁNDEZ, José

- * - DÍAZ FERNÁNDEZ, José: La Venus mecánica, Madrid, Ed. Renacimiento, 1929.

DIEGO, Gerardo

- DIEGO, Gerardo: 1627-1927. Antología poética en honor de Góngora, Madrid, Revista de Occidente, 1927 [1-1-21] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín en el año de Góngora, Gerardo Diego. Madrid XI-1927".
(Páginas cortadas)
- * - DIEGO, Gerardo: Poesía española. Antología (1915-1931), Madrid, Ed. Signo, 1932.
- DIEGO, Gerardo: Romances (1918-1941), Madrid, Ediciones Patria, 1941 [10-87-6]
[BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín. Su amigo Gerardo Diego. 1941".
(Páginas cortadas)
- DIEGO, Gerardo: La sorpresa. Cancionero de Sentaraille, Madrid, CSIC, 1943-44 [9-77-40] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín su fiel devoto Gerardo Diego".
(Páginas cortadas)
- DIEGO, Gerardo: Poemas adrede, Madrid, Adonais, Editorial Hispánica, 1943 [9-78-13]
[BP]
(Páginas cortadas)
- DIEGO, Gerardo: El romancero de la novia. Iniciales, Madrid, Hispánica, 1944 [3-26-53] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, agradecido por la dedicación de su bellísima *Isla sin aurora*, Gerardo Diego. Madrid, 1944".
(Páginas cortadas)
- DIEGO, Gerardo: Soria, Santander-Madrid, Antonio Zúñiga Ed., 1948 [14-11-28] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, gran responsable de este libro. Gerardo Diego"
(Páginas a medio cortar) [No en Guía de Roberta Johnson]
- DIEGO, Gerardo: La luna en el desierto y otros poemas, Santander, s. a. [11-89-8] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, su siempre devoto Gerardo Diego. 19-III-1950".
- DIEGO, Gerardo: Visitación de Gabriel Miró, Alicante, 1951 [11-95-12] [BP]
Alguien —no Azorín, tampoco parece letra de Diego— ha escrito: "Ejemplar de Azorín".
- DIEGO, Gerardo: Canciones a Violante, Madrid, Artes Gráficas, 1959 [31-201-15] [BP]
(DEDICADO) (FALTA)

- DIEGO, Gerardo: Tántalo. Versiones poéticas, Madrid, Ágora, 1960 [1-2-6] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín en el día de San José 1961 deseándole muchas felicidades. Gerardo Diego".

- DIEGO, Gerardo: Mi Santander, mi cuna, mi palabra, Santander, Diputación, 1961 [12-96-32] [BP]
(Páginas sin cortar)

- DIEGO, Gerardo: Ángeles de Compostela, Madrid, 1961 [11-90-11] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, siempre su devoto Gerardo Diego".
(Páginas sin cortar)

DOMENCHINA, Juan José

- DOMENCHINA, Juan José: La túnica de Neso (Novela), Madrid, Biblioteca Nueva, 1929. [Número de registro: 13. 401] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, atentamente. Juan José Domenchina. 7-4-29".

* - DOMENCHINA, Juan José: Margen (Poesías), Madrid, Biblioteca Nueva, 1933.

* - DOMENCHINA, José: Poesías Completas (1915-1934), Con dos caricaturas líricas y un epigrama de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Ed. Signo, 1936..

- ESPRONCEDA, José de: Obras poéticas completas, recopilación, prólogo y notas de Juan José DOMENCHINA, Madrid, M. Aguilar Editor, 1936 [7-62-29] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, cordialmente, Domenchina. 21-3-36".

- DOMENCHINA, Juan José: Exul Umbra, México, Nueva Floresta, 1948 [10-84-12] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Querido Azorín: sigo, a pesar de todo, en España y muy cerca de usted; leo continuamente sus libros. Con el cariño de siempre, suyo, Juan José Domenchina. Méjico, 20-12-48".
(Páginas cortadas)

ESPINA, Antonio

* - ESPINA, Antonio: Signario (Versos), Madrid, Índice, 1923.

* - ESPINA, Antonio: Luis Candelas, el bandido de Madrid, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

* - ESPINA, Antonio: Romeo o el comediante, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

- ESPINA, Antonio: Ganivet, Madrid, Espasa-Calpe, 1942 [5-42-11] [BP]
DEDICADO (FALTA)

* - ESPINA, Antonio: Cervantes, Madrid, Ed. Atlas, 1943.

- ESPINA, Antonio: Quevedo, Madrid, Atlas, 1945 [6-52-30] [BP]
(FALTA)

- ESPINA, Antonio: Cánovas, Madrid, Pegaso, 1946 [8-67-16] [BP]
DEDICADO (FALTA)

- ESPINA, Antonio: El alma de Garibay, Madrid, Cruz del Sur, 1964 [2-18-8] [BP]
DEDICADO (FALTA)

GARCÍA LORCA, Federico

- * - GARCÍA LORCA, Federico: Mariana Pineda, Madrid, 1927.
- * - GARCÍA LORCA, Federico: Poema del Cante Jondo,
- GARCÍA LORCA, Federico: Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935 [11-95-20] [BP]
- GARCÍA LORCA, Federico: Canti gitani e Andalusi. Dal Romancero Gitano e dal Poema del Canto jondo, Parma, Guanda, 1951 [23-264-34] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín devoto omaggio. Parma, via Pozzuolo del Friuli 13, li 23 aprile 1951" (La dedicatoria es de Oreste Macrí)
(Páginas cortadas. Edición bilingüe)

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Notas marruecas de un soldado, Madrid, 1923 [18-133-27] [BP]
- * - GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo, Madrid, Ed. La Gaceta Literaria, 1932.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: El Belén de Salzillo en Murcia (Origen de los Nacimientos en España), Madrid, Ed. La Gaceta Literaria, 1934 [Número de registro: 13. 404] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín este libro centrado en un recuerdo suyo. Cordialmente E. Giménez Caballero".
(Páginas cortadas)
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: El Vidente [Biografía de Donoso Cortés], Sevilla, La Novela del Sábado, 1939 [14-110-33] [BP]
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: ¡Hay Pirineos! Notas de un alférez de la IV de Navarra, Madrid, Editora Nacional, 1939 [12-99-6] [BP]
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Madrid nuestro, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944 [8-70-12] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín su amigo Giménez Caballero".
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Genio de Castilla, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1946 [12-96-12] [BP]
Dedicatoria: "Ernesto Giménez Caballero ofrece a Azorín este *Genio de Castilla*".
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Lengua y literatura de España. V. La Edad de Plata, Madrid, 1946 [15-114-7] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín con fervor. Giménez Caballero".
(Páginas sin cortar)
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Amor a Argentina o el Genio de España en América, Madrid, Editora Nacional, 1948 [3-24-42] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín este libro que juzgo esencial para la visión de América. Con cariño y devoción. E. Giménez Caballero".

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Lenqua y literatura de España. VI. La Edad de Plata, Madrid, 1949 [12-95-5] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, homenaje de E. Giménez Caballero".
(Páginas sin cortar)

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: Amor a Portugal, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1949 [31-201-8] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Homenaje a Azorín de E. Giménez Caballero".

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

- GÓMEZ DE LA SERNA y PUIG, Ramón: Entrando en fuego. Trabajos literarios, Segovia, Imprenta del Diario de Avisos, 1905 [2-12-24] [BP]

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (et al): En la Casa-Museo Azorín se conservan varios números originales de la revista PROMETEO: Núms. 2 (1908), 29, 32 (1911; dos ejemplares), 33, 34, 35 (1911) y 38 (1912) [BF]

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El drama del palacio deshabitado, Madrid, J. Fernández Arias, 1909 [14-1-3509] [BF]

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El libro mudo (Secretos) por Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Año 21 de mi nacimiento. [=1911] [1-3-112] [BF]

Dedicatoria autógrafa a Azorín: "A J. Martínez Ruiz en vivo recuerdo de aquella juventud suya. Ramón G. de la Serna".

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El Rastro, Valencia, Sociedad Editorial Prometeo, 1914 [1-3-140] [BF]

Dedicatoria impresa a Azorín: "Al justo y trágico Azorín, que es el hombre que más me ha persuadido de ese modo grave, atónito y verdadero con que sin malestar ni degradación ni abatimiento sólo creí poder estar persuadido secretamente de mi vida, le dedico este libro con el oficioso y tímido deseo de consolarle de vivir entre gentes inconfesas y de estar dedicado al más agudo y al más disimulado de los sarcasmos en el centro de seriedades inauditas y aclamaciones extrañas".

(Dentro del libro hay todo un capítulo dedicado a Azorín: págs. 199-203)

° - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El circo, Madrid, Imprenta Latina, 1917 [8-70-9] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín con la veneración y el afecto más fiel de Ramón G. de la S."

* - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Senos, Madrid, Imprenta Latina, 1917.

* - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Groguerías, Valencia, Ed. Prometeo, 1917.

* - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Toda la historia de la Puerta del Sol, Madrid, La Tribuna, 1920.

* - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El secreto del acueducto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1922.

* - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Goya, Madrid, Ediciones La Nave, 1928.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Novísimas gregerías, 1929, Madrid, Ernesto Giménez, 1929 [Número de registro: 13.529] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "Para mi constante maestro Azorín con devota fe de RAMÓN".
- * - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: La Nardo, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Azorín, La Nave, 1930 [4-33-59] [BP]
(DEDICADO) (NO LOCALIZADO)
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El torero Caracho, Madrid, Revista Literaria Novelas y Cuentos, 1930 [15-4-3939] [BF]
- * - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ismos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- * - GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: El Rastro (Nueva edición, aumentada y corregida), Madrid, 1933.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Retratos Contemporáneos, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941 [3-26-44] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para mi siempre admirado y querido maestro Azorín con la más constante y devota de las admiraciones y de los afectos. RAMÓN. Octubre 1941".
(Páginas cortadas)
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Lo cursi y otros ensayos, Buenos Aires, Sudamericana, 1943 [9-77-43] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín con mi más grande y antigua admiración. RAMÓN. ¡Feliz 1944!"
(Cortó las páginas hasta la 73)
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Don Ramón María del Valle-Inclán, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1944 [1-1-16] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para mi eterno Maestro Azorín con mucho cariño y admiración. RAMÓN, 1946".
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Nuevos retratos contemporáneos, Buenos Aires, Sudamericana, 1945 [16-122-15] [BP]
(DEDICADO) (NO LOCALIZADO)
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Gollerías, Buenos Aires, Losada, 1946 [23-159-2] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para mi eterno Maestro Azorín, con mucho cariño y admiración. RAMÓN".
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Obras Selectas, Madrid, Editorial Plenitud, 1947 [24-163-31] [BP]

GUILLÉN, Jorge

- ° - GUILLÉN, Jorge: Cántico, Madrid, Revista de Occidente, 1928 [3-23-36] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, con la profunda admiración de su lector constante -- con una fidelidad de veinte años--. Respetuosamente, Jorge Guillén".
(Páginas cortadas)
- ° - GUILLÉN, Jorge: Cántico, Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del Árbol, 1936 [12-99-16] [BP]

No dedicado, pero 2 anotaciones de Azorín:

"Tablero ----- 34

Espacio, claro...----- 182"

(Son los poemas "Naturaleza viva" y "Aridez").

- GUILLÉN, Jorge: Cántico. Primera edición completa, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950 [31-201-9] [BP]

(Páginas sin cortar. Se aprecia aún la marca de una plica en la portada: seguramente una carta o nota de Guillén a Azorín)

- GUILLÉN, Jorge: Poesía de San Juan de la Cruz, Madrid-Palma de Mallorca, 1961 [1-3-47] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Floencia, 25-VI-1961. Aprovecho la ocasión de esta dedicatoria, querido Azorín, para expresarle de nuevo mi profunda admiración por su prosa magistral, en la que aprendí tanto. Muy cordialmente, Jorge Guillén". Añade una dirección: "Pensime La Casa Bianca. Ronchi (Massa Carrara) Italia".

(Páginas a medio cortar)

HUIDOBRO, Vicente

- GARCÍA HUIDOBRO FERNÁNDEZ, Vicente: La gruta del silencio, Santiago, Imprenta Universitaria, 1913 [1-1-34] [BF]

Dedicatoria autógrafa: "A Martínez Ruiz el admirable Azorín. Recuerdo cariñoso. V. García Fernández. Santiago Chile. Delicias 1511".

- GARCÍA HUIDOBRO FERNÁNDEZ, Vicente: Canciones en la noche, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1913 [1-2-54] [BF]

Dedicatoria autógrafa: "A J. Martínez Ruiz con toda la admiración que merece su prosa exquisita. Homenaje V. García Fernández. Este libro salió antes que La gruta del silencio, se atrasó por culpa de la imprenta. Santiago de Chile. Delicias 1511",

JARNÉS, Benjamín

* - JARNÉS, Benjamín: El profesor inútil (Novela), Madrid, Ed. Revista de Occidente, Col. Nova Novorum, 1926.

* - JARNÉS, Benjamín: Sor Patrocinio. La monja de las llagas, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

* - JARNÉS, Benjamín: Escenas junto a la muerte, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

- JARNÉS, Benjamín: Castelar. Hombre del Sinaí, Madrid, Espasa-Calpe, 1935 [6-53-20] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Homenaje a Azorín, con el cariño de siempre. Benjamín Jarnés". (En el inicio del capítulo III emplea Jarnés como lema un fragmento de Azorín). (Varias señales de Azorín)

JIMÉNEZ, Juan Ramón

- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Rimas, Madrid, Fernando Fe, 1902 [1-4-146] [BF]

Dedicatoria autógrafa: "A Martínez Ruiz. Recuerdo de su admirador y compañero affmo, Juan R. Jiménez. Madrid, 1902".

- ° - JIMÉNEZ, Juan Ramón: Arias tristes, Madrid, Fernando Fe, 1903 [1-3-141] [BF]
(DEDICADO) (NO LOCALIZADO)
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Olvidanzas. I. Las hojas verdes, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909 [1-4-149] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "A J. Martínez Ruiz, con toda la admiración y todo el cariño de su Juan R. Jiménez".
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Baladas de Primavera, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910 [1-4-145] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "A J. Martínez Ruiz, íntimamente, Juan R. Jiménez".
- * - JIMÉNEZ, Juan Ramón: Melancolía, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1912.
- * - JIMÉNEZ, Juan Ramón: Platero y yo, Edición escogida para los niños, Madrid, Ed. La Lectura, Biblioteca Juventud, 1914.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Obras de... Estío (1915), Madrid, Calleja, 1916 [1-4-147] [BF]
Dedicatoria impresa: "A Azorín. En su sereno escepticismo resignado. Con una rama permanente de yedra cogida del estío".
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Obras de... Sonetos Espirituales (1914-1915), Madrid, Calleja, 1917 [1-14-148] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, con toda mi admiración y todo mi afecto. Juan Ramón. Abril, 1917".
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Poesías escogidas, New York, Hispanic Society, 1917 [1-4-144] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, su admirador y amigo, Juan Ramón Jiménez. Madrid, set[iembre], 1917".
- * - JIMÉNEZ, Juan Ramón: Poesía (1917-1923).
- * - JIMÉNEZ, Juan Ramón: Eternidades (1916-1917), Madrid, Ed. Renacimiento, 1931.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Diario de poeta y mar, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1955 [23-159-3] [BP]
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Espanoles de tres mundos, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1960 [21-149-20] [BP]
(Papel en la página 94)

MARICHALAR, Antonio

- * - MARICHALAR, Antonio de: Riesgo y ventura del duque de Osuna (Ensayo biográfico), Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- * - MARICHALAR, Antonio de: Mentira desnuda (Hitos), Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- MARICHALAR, Antonio: Julián Romero, Madrid, Espasa-Calpe, 1952 [20-142-20] [BP]
Dedicatoria manuscrita: "Al maestro Azorín, con el cordial afecto de su amigo Antonio Marichalar, Marqués de Montesa, 23-4-52".

MORENO VILLA, José

- MORENO VILLA, José: Garba, Madrid, Imprenta José F. Zabala, 1913 [1-1-37] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "Al maestro de toda una generación, Azorín, con la expresión más cordial de mi afecto. J. Moreno Villa. II. 913".
(En la página 70 viene un poema dedicado a "Azorín")
- MORENO VILLA, José: El Pasajero, Madrid, Imprenta Clásica, 1914 [1-5-227] [BF]
Dedicatoria autógrafa: "Al querido maestro Azorín, su amigo J. Moreno Villa. Junio 914".
- ° - VALDÉS, Juan de: Diálogo de la lengua, Madrid, Saturnino Calleja, 1919. Ed. de José Moreno Villa. [28-182-12] [BP] Ejemplar duplicado: [2-3-441] [BF]
(Anotaciones de Azorín)
- MORENO VILLA, José: Velázquez, Madrid, Saturnino Calleja, 1920 [5-42-20] [BP]
(Páginas cortadas)
Alguna corrección de estilo de mano de Azorín.
- ° - ESPRONCEDA, José de: I. Obras poéticas. Poesías y El estudiante de Salamanca, Edición y prólogo de J. MORENO VILLA, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1923, Col. Clásicos Castellanos [26-171-15] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín. J. Moreno Villa. Ab. 1923".
- ° - ESPRONCEDA, José de: II. El Diablo Mundo, Edición y notas de J. MORENO VILLA, Madrid, Ediciones La Lectura, 1923, Col. Clásicos Castellanos [26-171-16] [BP]
- RUEDA, Lope de: Teatro, Edición y prólogo de J. MORENO VILLA, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1924, Col. Clásicos Castellanos [6-53-10] [BP]
- * - MORENO VILLA, José: Jacinta la pelirroja, Málaga, Imprenta Litoral, 1929.

NEVILLE, Edgar

- NEVILLE, Edgar: Frente de Madrid, Madrid, Espasa-Calpe, 1941 [3-25-12] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín con admiración y respeto. E. Neville. 1942".
(Páginas cortadas)
- NEVILLE, Edgar: Teatro, 3, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963 [3-20-5] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín con la devoción de Neville".
- NEVILLE, Edgar: La borrasca, Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1964 [13-102-7] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín con la devoción sincera y antigua de Edgar Neville".
- NEVILLE, Edgar: El naufragio. Versos de un pasado muerto, Málaga, Guadalhorce, 1964 [4-35-43] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín maestro de todos. Neville".
- NEVILLE, Edgar: Mar de fondo, Málaga, Guadalhorce, 1964 [4-35-42] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín tímidamente. Edgar Neville".
- NEVILLE, Edgar: Dos cuentos crueles, Málaga, Guadalhorce, 1966 [5-42-42] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín más juvenil que nunca. Con la admiración de

Edgar Neville. 1966".

ORTEGA Y GASSET, José

- ORTEGA Y GASSET, José: Meditaciones del Quijote, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914 [14-110-27] [BP]

(No en Guía de Roberta Johnson)
(Anotaciones y subrayados de Azorín)

- ORTEGA Y GASSET, José: Vieja y nueva política, Madrid, Renacimiento, 1914 [8-65-40] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, su amigo José Ortega y Gasset".

- ORTEGA Y GASSET, José (et al): Fiesta de Aranjuez, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915 [14-3-3704] [BF]

- ORTEGA Y GASSET, José: El Espectador. II, Madrid, Imprenta Renacimiento, 1917 [2-2-350] [BF]

(En este volumen de *El Espectador* viene el ensayo de Ortega "Azorín o los primores de lo vulgar", pero Azorín no hace comentario alguno. Si trabajó el ensayo "El genio de la guerra y la guerra alemana", lleno de anotaciones pacifistas y contra Alemania.)

* - ORTEGA Y GASSET, José: España invertebrada, Madrid, 1921.

* - ORTEGA Y GASSET, José: El tema de nuestro tiempo, Madrid, 1923.

- ORTEGA Y GASSET, José: Kant. 1724-1924. Reflexiones de un centenario, Madrid, Revista de Occidente, 1929 [7-59-20] [BP]

° - ORTEGA Y GASSET, José: El Espectador. Tomo VII, Madrid, Revista de Occidente, 1929 [5-38-5] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, con la admiración y la fidelidad jamás interrumpidas de Ortega. 1929".

- ORTEGA Y GASSET, José: Sobre reforma universitaria. Misión de la Universidad, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1930 [14-110-24] [BP]

(No en Guía de Roberta Johnson)
(Páginas cortadas)

* - ORTEGA Y GASSET, José: La redención de las provincias y la decencia nacional. Artículos de 1927-1930, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1931.

* - ORTEGA Y GASSET, José: La rebelión de las masas, Madrid, 1931.

- ORTEGA Y GASSET, José: Rectificación de la República. Artículos y discursos, Madrid, Revista de Occidente, 1931 [2-18-10] [BP]

(1 anotación de Azorín.)

- ORTEGA Y GASSET, José: Notas, Madrid, Espasa-Calpe, 1933 [4-29-71] [BP]
(Anotaciones de Azorín.)

- ORTEGA Y GASSET, José: El Espectador. Tomo VIII, Madrid, 1934 [9-75-34] [BP]

Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, con la devoción perpetua de Ortega. Madrid. Agosto 1934".

(Anotaciones de Azorín. Ha interesado mucho al escritor el capítulo "Tiempo, distancia y

forma en el arte de Proust", páginas escritas por Ortega para la *Nouvelle Revue Française*, que las publicó en el número de enero de 1923, dedicado a Proust).

- ORTEGA Y GASSET, José: Dos prólogos: A un tratado de montería. A una historia de la filosofía, Madrid, Revista de Occidente, 1944 [3-26-47] [BP]
(Páginas a medio cortar)

- ORTEGA Y GASSET, José: Meditaciones del Quijote, Comentario por Julián Marías, Madrid, Revista de Occidente, Universidad de Puerto Rico, 1957 [3-24-17] [BP]
(Dedicado por Julián Marías)
(1 anotación de Azorín: "Misticismo ateo".)

- ORTEGA Y GASSET, José: ¿Qué es filosofía?, Madrid, Revista de Occidente, 1958 [3-19-38] [BP]
(Páginas sin cortar)

ROS, Samuel

* - ROS, Samuel: Marcha atrás (Cuentos), Madrid, Ed. Renacimiento, 1931.

- ROS, Samuel: Los vivos y los muertos. Novela. Prólogo de Eugenio Montes, Barcelona-Madrid, Ediciones Patria, 1941 [9-77-4] [BP]
Dedicatoria autógrafa: "Para José Martínez Ruiz maestro de hombres y para Azorín maestro de escritores con la devoción de Samuel Ros. ¡Arriba España! 18 Agosto 1941".

SALINAS, Pedro

° - MELÉNDEZ VALDÉS, Eugenio: Poesías. Edición, prólogo y notas de PEDRO SALINAS, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1925, Col. Clásicos Castellanos [6-53-16] [BP]

* - SALINAS, Pedro: Víspera del gozo, Madrid, Revista de Occidente, Col. Nova Novorum, 1926.

° - ANÓNIMO: Poema de Mio Cid. Puesto en romance vulgar y lenguaje moderno por Pedro Salinas, Madrid, Revista de Occidente, 1926 [4-29-49] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, con la admiración y la amistad de Pedro Salinas".)

* - SALINAS, Pedro: Seguro azar, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1929.

----- - SALINAS, Pedro: Fábula y signo, Madrid, Editorial Plutarco, 1931 [8-67-34] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, encendido en la poesía, homenaje de admiración y amistad. Pedro Salinas".)
(Páginas a medio cortar)

° - SALINAS, Pedro: La voz a ti debida. Poema, Madrid, Los Cuatro Vientos, 1933 [20-142-10] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "A Azorín en su arte inmarcesible y con la devota amistad de Pedro Salinas".)
(Páginas cortadas)
(En el índice ha señalado Azorín los poemas: "Si me llamas, sí" y "¿Por qué tienes nombre tú...")

- SALINAS, Pedro: Amor en vilo, Madrid, Ediciones La Tentativa Poética, 1933 [7-63-27]

[BP]

[Lleva una tarjeta de Pedro Salinas con el siguiente texto: "Son mis gracias por su buena y fina atención. (Este librito es de hace dos años. Algunas poesías de *La voz a ti debida*. No se puso a la venta)".]

(Dedicatoria autógrafa: "De Concha Dolz, para Azorín, por intermedio de su devoto amigo Pedro Salinas". [Véase el artículo de Azorín: "La interferencia apasionada: Pedro Salinas", en *Ahora*, 11-III-1936]).

(El librito lleva correcciones, con la característica tinta verde, de mano de Salinas.)

- CRUZ, San Juan de la: Poesías Completas. Versos comentados. Avisos y sentencias. Cartas, Madrid, Signo, 1936. Edición, prólogo y notas de Pedro SALINAS [3-21-7] [BP]

- SALINAS, Pedro: Razón de Amor (Poesía), Madrid, Cruz y Raya, Ediciones del Árbol, 1936 [12-97-34] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, poeta, con la devoción y amistad de Pedro Salinas".)

SOUVIRÓN, José María

* - SOUVIRÓN, José María: Conjunto,

* - SOUVIRÓN, José María: Fuego a bordo,

- SOUVIRÓN, José María: Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933), Santiago de Chile, Nascimento, 1934 [7-59-40] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, con mi atención de siempre, J. M. Souvirón. Stgo. de Chile. 1934. Plaza Baquedano, 039".)

- SOUVIRÓN, José María: Tiempo favorable (Poesía), Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1948 [3-24-38] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, con el afecto, la gratitud y la admiración de siempre. J. M. Souvirón. Santiago de Chile. Dic. 1948".)

- SOUVIRÓN, José María: Don Juan el loco y otros poemas, Madrid, Revista de Occidente, 1957 [4-35-2] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín, con mi gratitud y admiración. J. M. Souvirón. Madrid 1957".)

(Páginas cortadas.)

- SOUVIRÓN, José María: El desfile de los poetas, Madrid-Palma de Mallorca, 1959 [20-142-11] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "A Azorín, con mi veneración y afecto. J.M. Souvirón. 1959")

(Páginas sin cortar.)

- SOUVIRÓN, José María: Compromiso y deserción. (El hombre actual y las artes), Madrid, Taurus, 1959 [3-20-3] [BP]

- SOUVIRÓN, José María: El Solitario y la Tierra, Madrid-Palma de Mallorca, Ediciones Son Armadans, 1961 [9-75-12] [BP]

(Dedicatoria autógrafa: "Al maestro Azorín con mucho respeto y cariño. J. M. Souvirón. Madrid, 1961".)

(Anotaciones de Azorín:

"Madrigal ----- 39

Puesta de sol ----- 56

Domingo ----- 30

Transición ----- Recaída. 28

TORRE, Guillermo de

- TORRE, Guillermo de: El fiel de la balanza, Madrid, Taurus, 1961 [6-50-1] [BP]
- TORRE, Guillermo de: Ángulos de Valle-Inclán, Madrid-Palma de Mallorca, 1961 [1-7-25] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, homenaje de Guillermo de Torre".)
(Páginas sin cortar.)
- TORRE, Guillermo de: Escalas en la América Hispánica, Buenos Aires, Editorial Perrot, 1961 [1-7-32] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "Para el maestro (de veras) Azorín, con el peso sobre mi conciencia de no haberle respondido todavía a su generosa carta sobre *Luces de Bohemia*, pero con la disculpa --relativa-- de haberla tenido en cuenta para uno de los artículos adjuntos sobre Valle-Inclán. Por ahora le mando estas páginas mínimas con el máximo afecto. Guillermo de Torre". Añade Torre una dirección: "Suipacha 1336. Buenos Aires".)
(Páginas sin cortar.)
- TORRE, Guillermo de: La difícil universalidad española, Madrid, Editorial Gredos, 1965 [5-42-4] [BP]
(Dedicatoria autógrafa: "Para Azorín, maestro --uno de los *no muchos*-- del idioma. Su antiguo devoto Guillermo de Torre, Madrid, 24-I-1966. V. pág. 140 ss." [Indica Guillermo de Torre a Azorín las páginas en donde reproduce una carta del maestro sobre Valle-Inclán. Ver reseña bibliográfica anterior])

VILLALÓN, Fernando

- HALCÓN, Manuel: Recuerdos de Fernando Villalón, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1941 [2-16-29] [BP]
(DEDICADO)
(Páginas sin cortar.)

2. AUTORES EUROPEOS

PIRANDELLO, Luigi

- PIRANDELLO, Luigi: Come prima meglio di prima, Florencia, R. Bemporad, 1923 [43-264-22] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- - PIRANDELLO, Luigi: Enrico IV, Florencia, R. Bemporad y figlio, 1923 [43-263-24] [BP]
- PIRANDELLO, Luigi: Ignorantes, Tr. de C. de Laverrière, París, Editions du Sagittaire, 1926 [34-215-53] [BP]
- PIRANDELLO, Luigi: Il giuoco delle parti. Ma non e una cosa seria, Milano, Fratelli Treves, s.a. [43-264-31] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- PIRANDELLO, Luigi: La razón de los demás, Valencia, Sempere, s.a. [9-79-6] [BP]

- PIRANDELLO, Luigi: La signora Morli una e due, Florencia, R. Bemporad, 1922 [43-264-25] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- ° - PIRANDELLO, Luigi: La vita che ti diedi, Florencia, R. Bemporad, 1924 [43-264-24] [BP]
(Cortó hasta la página 57.)
- PIRANDELLO, Luigi: Lazzaro, Milano, Mondadori, 1930 [43-264-30] [BP]
- PIRANDELLO, Luigi: L'innesta. La ragione degli altri, Milano, Fratelli Treves, 1921 [43-264-33] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- PIRANDELLO, Luigi: Lumie di Sicilia. Il berretto a sanagli. La patente, Milano, Fratelli Treves, 1920 [43-264-32] [BP]
(Cortó hasta la página 137.)
- PIRANDELLO, Luigi: L'uomo, la bestia e la virtù, Florencia, R. Bemporad, s.a. [43-64-46] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- PIRANDELLO, Luigi: O di uno o di nessuno, Florencia, R. Bemporad, 1929 [43-264-47] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- PIRANDELLO, Luigi: Questo sera si recita a Saggetto, Milano, Mondadori, 1930 [43-264-29] [BP]
(Cortó hasta la página 89.)
- PIRANDELLO, Luigi: Tutto per bene, Florencia, R. Bemporad, 1925 [43-264-28] [BP]
(Páginas sin cortar.)
- PIRANDELLO, Luigi: Vestire gli ignudi, Florencia, R. Bemporad, 1924 [43-264-23] [BP]
- ° - STARKIE, Walter: Pirandello, Barcelona, Juventud, 1946 [3-24-13] [BP]
(DEDICADO)

PROUST, Marcel

- ABRAHAM, Pierre: Proust, París, Rieder, 1930 [39-242-14] [BP]
(Anotaciones)
- CASTRO, Carmen: Marcel Proust o el vivir escribiendo, Madrid, Revista de Occidente, 1952 [4-35-19] [BP]
(DEDICADO)
(Cortadas páginas 11 a 81.)
- CURTIUS, Robert Ernst: Marcel Proust. Trad. Armand Pierhal, París, Editions Revue Nouvelle, 1928 [37-231-22] [BP]
(Anotaciones)
- Marcel Proust et son temps. Exposition, Madrid, Instituto Francés en España, 1956 [39-242-3] [BP]

- NOAILLES, Anna de et al: Hommage a Marcel Proust, París, Gallimard, 1927 [35-220-5] [BP]
(Papel en la página 176.)
- NOAILLES, Anna de et al: Hommage a Marcel Proust, París, Gallimard, 1927 [40-249-20] [BP]
- ° - PIERRE-QUINT, León: Marcel Proust: Sa vie, son oeuvre, Paris, París, Editions du Sagittaire, 1925 [39-242-4] [BP]
(Anotaciones de Azorín.)
- * - PROUST, Marcel: Les plaisirs et les jours, 1896.
(Regalado por Azorín a José Ortega y Gasset [Véase "Proust, Cervantes", en Ejercicios de castellano, 1960]).
- ° - PROUST, Marcel: A l'ombre des jeunes filles en fleurs, París, Editions Nouvelle Revue Française, 1924 [35-220-7] [BP]
- PROUST, Marcel: En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes, Tr. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1966 [27-177-2] [BP]
- PROUST, Marcel: En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann, Tr. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1966 [27-177-1] [BP]
- ° - PROUST, Marcel: Lettres de Marcel Proust a René Blum, Bernard Grasset et Louis Brun, Ed. León Pierre-Quint, París, Kra, 1930 [35-219-18] [BP]
(Anotaciones de Azorín.)
- PROUST, Marcel: Morceaux choisis, París, Gallimard, 1928 [35-220-6] [BP]
(Anotaciones.)
- RUSKIN, John: Sesame et les Lys. Des trésors des rois des jardins des reines, Tr. de Marcel Proust, París, Mercure de France, 1906 [40-249-29] [BP]
(Anotaciones.)
- ° - SOUDAY, Paul: Marcel Proust, París, Simon Dra, 1927 [34-215-27] [BP]

VALÉRY, Paul

- LARBAUD, Valery: Paul Valéry, París, Félix Alcan, 1931 [40-251-28] [BP]
(Anotaciones.)
- ° - LEFEVRE, Frédéric: Entretiens avec Paul Valéry, París, Le Livre Emile Chamontin, 1924 [38-238-25] [BP]
- MAUROIS, André: Introduction a la methode de Paul Valéry, París, Editions de Cahiers Libres, 1932 [32-205-53] [BP]
(Anotaciones de Azorín.)
- ° - SOUDAY, Paul: Paul Valéry, París, Les Documentaires, 1927 [32-205-11] [BP]
- VALÉRY, Paul: Variété, París, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1924 [32-203-8] [BP]

- VALÉRY, Paul: Lettres a madame C..., París, Bernard Grasset, 1928 [34-213-17] [BP]
- - VALÉRY, Paul: Monsieur Teste, París, Gallimard, 1929 [32-203-7] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Remarques exterieures, París, Cahiers Libres, 1929 [34-214-13] [BP]
- VALÉRY, Paul: Littérature, París, Gallimard, 1930 [34-216-17] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Cahier B. 1910, París, Gallimard, 1930 [34-216-16] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Variété. II, París, Gallimard, 1930 [34-216-14] [BP]
- VALÉRY, Paul: Morceaux choisis. Prose et poesie, París, Gallimard, 1930 [32-203-6]
[BP]
- VALÉRY, Paul: Regards sur le monde actuel, París, Stock, 1931 [37-231-4] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Regards sur le monde actuel, París, Stock, 1931 [34-216-15] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Choses tués, París, Gallimard, 1932 [37-231-3] [BP]
(Anotaciones)
- VALÉRY, Paul: Moralités, París, Gallimard, 1932 [34-216-18] [BP]
(Anotaciones).
- VALÉRY, Paul: Rhumbs, París, Gallimard, 1933 [37-232-25] [BP]
(Anotaciones).
- VALÉRY, Paul: El cementerio marino, Tr. de Emilio Gascó Contell, Madrid, Escélicer, 1960 [2-12-25] [BP]
(DEDICADO por el traductor).

[Monique ALLAIN-CASTRILLO, autora del fundamental estudio Paul Valéry y el mundo hispánico (Madrid, Gredos, 1995), tuvo ocasión de visitar la Casa-Museo Azorín, en 1988. No once, como dice, sino catorce libros de Valéry hay en la biblioteca personal del escritor. De los once que ha podido ver "cinco llevan anotaciones personales de Azorín, sobre todo *M. Teste*, al que el autor de *La Voluntad* califica de "Bergeret abstracto", de su puño y letra, en la tapa del libro, en homenaje a Anatole France". Allain-Castrillo añade en nota: "De *Regards sur le monde actuel* subraya unas doce páginas y especialmente la "formule de constitution" del pueblo francés. El *Cahier B 1910* lleva seis notas en la última página y otras tantas el ensayo *Littérature*. En la última página de *Moralités* ha destacado la pregunta: "Qu' est -ce qu' un intellectuel?" Azorín poseía también en su biblioteca la versión de *El Cementerio Marino* por Emilio Gascó Contell. [...] Los otros libros de Valéry, pero sin comentarios de Azorín, son *Variété I y II*, *Morceaux Choisis (Prose et Poésie)*, *Lettre a Madame C...* y *Remarques Exterieures* (ALLAIN-CASTRILLO: *Ob. cit.*, págs. 136-137)].

APÉNDICE 2

AZORÍN Y LAS REVISTAS DE VANGUARDIA (1915-1936)

Sin duda, hubiera sido para nosotros mucho más extenso y complicado este trabajo si, además de cuanto ya hemos visto y escrito, hubiésemos querido analizar con detalle, pormenorizadamente, todos los artículos, críticas, reseñas, alusiones y comentarios que hemos podido encontrar, en periódicos sobre todo, pero también en revistas, a la obra y la personalidad humana y literaria –también política– de Azorín. Pues lo cierto es que el escritor ha interesado bastante (y con razón) en un cierto momento, entre 1923 y 1931, a favor o en contra, a prácticamente todos los escritores y críticos españoles y, por supuesto, también a los autores de que nos hemos venido ocupando en estas páginas.

Han sido cuarenta en total las colecciones completas de revistas y periódicos literarios que hemos consultado, publicados todas entre los años 1915 y 1936. Así, de las publicaciones anteceditas de un asterisco, se puede afirmar, después de un cuidadoso repaso, que carecen en absoluto sus páginas de artículos de o sobre Azorín. Algo que puede ser, y es, en efecto, significativo en más de una ocasión. He aquí –ordenadas por orden alfabético– los títulos de las publicaciones revisadas:

- *A la Nueva Ventura [Valladolid, nº 1: primavera de 1934 - nº 3: verano de 1934].
- Alfar [La Coruña, nº 22: 1922 - nº 62 bis: 1929].
- Atlántico [Madrid, nº 1: 5 de junio de 1929 - nº 14: 16 de abril de 1930]. [-1933]
- Buen humor [Madrid, nº 1: 4 de diciembre de 1921- nº 475: 27 de diciembre de 1931].
- Carmen (y Lola, amiga y suplemento de Carmen) [Gijón-Santander, nº 1: diciembre de 1927 - nº 6-7: junio de 1928].
- Cosmópolis [nº 1: enero de 1919 - nº 45: septiembre de 1922].
- *Los Cuatro Vientos [Madrid, nº 1: febrero de 1933 - nº 3: junio de 1933].
- Ddooss [Valladolid, nº 1: enero de 1931 - nº 3: marzo de 1931].
- España [Madrid, nº 1: 29 de enero de 1915 - nº 414: 22 de marzo de 1924].
- *El-Estudiente [Madrid, nº 1: 6 de diciembre de 1925 - nº 14: 1 de mayo de 1926].
- *Gallo [Granada, nº 1: febrero de 1928 - nº 2: abril de 1928].
- La Gaceta Literaria [Madrid, nº 1: 1 de enero de 1927 - nº 123: 1 de mayo de 1932].
- Gutiérrez [Madrid, nº 1: 7 de mayo de 1927 - 1936].
- *Hispania [Madrid, nº 1: 15 de enero de 1925 - nº 18: enero de 1926].
- Hoja Literaria [Madrid, 1932-1933].
- *Horizonte [Madrid, nº 1: octubre de 1922 - nº 5: 1923].
- *Litoral [Málaga, nº 1: noviembre de 1926 - nº 9: junio de 1929].
- Manantial [Segovia, nº 1: abril de 1928 - nº 7: 1929].
- *Mediodía [Sevilla, nº 1: junio de 1926 - nº 19: 1933].
- Meseta [Valladolid, nº 1: enero de 1928 - nº 6: abril de 1929]
- *Nosotros [Madrid, nº 1: 1 de mayo de 1930 - nº 54: 8 de agosto de 1931].

Nueva España [Madrid, nº 1: 30 de enero de 1930 - nº 49: 17 de junio de 1931].
 *P.A.N [Madrid, nº 1: enero de 1935 - nº 6: junio de 1935].
 *Papel de Aleluyas [Huelva, nº 1: julio de 1927 - nº 7: mayo de 1928].
 *La Pluma [Madrid, nº 1: junio de 1920 - nº 37: junio de 1923].
Proa [Buenos Aires, nº 1: agosto de 1924 - nº 15: enero de 1926].
 *Los Quijotes [Madrid, nº 1: 10 de marzo de 1915 - nº 68: diciembre de 1917].
 *Reflector [Madrid, nº 1 (y único): diciembre de 1920].
Residencia [Madrid, nº 1: enero-abril de 1926 - nº 3: mayo de 1934].
Revista de las Españas [Madrid, nº 1: junio de 1926 - nº 103: enero-febrero-marzo de 1936].
Revista de Occidente [Madrid, nº 1: julio de 1923 - nº 157: julio de 1936].
 *Ronsel [Lugo, nº 1: mayo de 1924 - nº 6: octubre-noviembre de 1924].
La Rosa de los Vientos [Tenerife, nº 1: abril de 1927 - nº 5: enero de 1928].
Síntesis [Buenos Aires, nº 1: junio de 1927 - nº 24: mayo de 1929].
Sudeste (Murcia, nº 1: julio de 1930 - nº 4: julio de 1931).
La Verdad (Suplemento Literario) (Murcia, nº 1: 18 de noviembre de 1923 - nº 59: 10 de octubre de 1926).
 *Verso y Prosa (Murcia, nº 1: enero de 1927 - nº 12, octubre de 1928).
 *Vitra [Madrid, nº 1: 27 de enero de 1921 - nº 24: 15 de marzo de 1922].

Para la elaboración de este "Apéndice 2", han sido de extraordinaria ayuda dos trabajos bibliográficos:

- SEGURA COVARSI, Enrique: Índice de la Revista de Occidente, Madrid, CSIC, 1952.
- SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique: La Gaceta Literaria. 1927-1932. Índices, en Ernesto Giménez Caballero. Prosista del 27. (Antología). Documentación: La Gaceta Literaria, Suplementos Anthropos, nº 7, Barcelona, 1988, págs. 111-144.

ALFAR

- AZORÍN: "Ad Lucem", Alfar, nº 32, septiembre de 1923, pág. 29.
 [Primera y última colaboración de Azorín en la revista. Se trata de un trabajo brevísimo y de circunstancias, sin interés apenas para nosotros. Olvidado hasta hoy, no figura siquiera en la Guía de la Obra Completa de Azorín, de E. Inman Fox].
- SABATER, Gonzalo: "El chirrión de los políticos", Alfar, nº 36, enero de 1924, pág. 210.
 [Reseña favorable de este libro, uno de los menos conocidos de Azorín. Advierte Sabater la ironía e indulgencia de Azorín al trazar esta serie de caricaturas. Los personajes retratados —políticos españoles— son vulgares, pero todo lo transfigura la profundidad del escritor. Así, destaca "el lirismo meditativo de Azorín, que busca, desde un plano más alto, una respuesta grande para todo lo pequeño". No sólo eso, sino que en este libro "toda cosa está posada en un mundo donde no existe la Geografía ni el Tiempo". Porque Azorín sabe que "toda cosa es pequeña. Los hombres, las ideas, los anhelos humanos de hoy y de siempre, carecen de significación y de sentido". Y, sin embargo, siente el escritor "un anhelo encendido de amarlo todo y armonizarlo todo", anhelo que "va posándose, como una razón superior, sobre todas las cosas. Y toda cosa es infinita"].
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "Dos caminos y un caminante", Alfar, nº 37, febrero de 1924, pág. 229.

[Reseña Fernández Almagro el tomo IV de la serie de Alfonso Reyes "Simpatías y diferencias". En el nuevo libro se alude a cuatro escritores del 98: Azorín, Ortega y Gasset, Juan Ramón y Valle-Inclán. Acierta Reyes --según Fernández Almagro-- al ver en Azorín a un escritor y un hombre tímido, pero insustituible y muy personal, revitalizador de los clásicos con palabras de hechicería y descubridor delicado de paisajes].

- BACARISSE, Mauricio: "Azorín. Una hora de España", Alfar, nº 47, febrero de 1925, pág. 328.

[Reseña elogiosa del discurso de Azorín. Empieza recordando Bacarisse los primeros libros de Azorín, donde lograba una "exactitud cuantitativa de inventario". Con Una hora de España, ha sorprendido a los académicos el autor con un libro-calidoscopio. Un libro donde se alzan, quizá demasiado plácidamente, las figuras de una época tan gloriosa como agria y poco próspera. Azorín ha dibujado, entre otros, los retratos de Felipe II, Fray Luis de Granada, Santa Teresa y Cervantes, pero con un ingenuo recurso de acertijo, porque no llevan los bocetos el nombre de la persona al pie ni a la cabeza del papel, "mas con señales y pelos tan catalogados, que el inocente ardid pareciera juego impropio y baladí fuera del salón de capilla protestante de la calle de Felipe IV". Elogia Bacarisse el estilo limpio y terso de Azorín, su sencillez "rectilínea y renacentista", el estimulante contenido. No se puede, no, regatear el aplauso a este nuevo libro del escritor, "tal es la excelencia del utensilio y la maestría lograda"].

- IBARRA, Jaime: "Azorín", Alfar, nº 54, noviembre de 1925, pág. 246.

[Ensayo en cinco tiempos, escrito en una bella prosa lírica, imitando el estilo breve y entrecortado de Azorín. Se evoca el Azorín anarquista, pero sobre todo aquel de 1905, con su monóculo y paraguas rojo. Sin embargo, en las dos últimas partes lamenta Ibarra el escepticismo y las limitaciones intelectuales de Azorín. "Esos ojos de estatua antigua [los de Azorín] no son tal vez los más a propósito para ver los acontecimientos del mundo moderno. El mundo moderno, el mundo de origen germánico es un hecho. Y desconocerlo es, maestro, tan inconsciente como todo desconocimiento. El criterio de la belleza no es el único criterio. Y sonreír de todo inteligentemente no es inteligente". Pensando seguramente en el libro Una hora de España, Ibarra anuncia a Azorín que "la hora de ahora, la hora de este momento, es la hora de la Eternidad", mientras que "en las academias suele sonar una hora pasada". No sólo eso, sino que, contra el clasicismo esencial de Azorín, "el sentido de la línea pura es un sentido que no ha existido tal vez nunca. En este momento Joyce --goticista consumado-- es un clásico. Y Shaw con sus cabriolas se eleva por encima de Aristófanes". Con lo segundo, es muy probable que estuviese de acuerdo Azorín. Ahora, con lo primero, baste con decir que Azorín no mencionará nunca, ni una sola vez, al autor del Ulises. Aún dice más cosas Ibarra, por ejemplo que hoy, "el escepticismo es un arma que no nos sirve, y por demasiado usada suele encontrarse ya entre algunos aldeanos".

Ibarra es un hombre del Norte; conoce, pues, la melódica línea germánica, más trascendente que la mediterránea línea recta, sobre la cual, sin embargo, como sucede en las ingravidas agujas de las catedrales, debe apoyarse. Es la hora de la síntesis de lo nórdico y lo mediterráneo, de lo clásico y lo romántico. Porque incluso "la sonrisa es ahora reflexiva, meditativa". Y se despide Ibarra del clásico pero unilateral Azorín: "Por última vez --Maestro-- muchos jóvenes recuerdan con melancolía sus líneas primeras. Adiós"].

ATLÁNTICO

- OBREGÓN, Antonio de: "Hablando con Azorín", Atlántico, nº 2, 5 julio 1929, págs. 81-82.

[Véase el capítulo V. 2. 8.]

- OBREGÓN, Antonio: "Estrenos. *Maya*, traducción de Azorín", Atlántico, nº 10, 16 de febrero de 1930, pág. 54.

[Véase el capítulo V. 2. 8.]

CARMEN (Y LOLA, amiga y suplemento de)

- AZORÍN: "Carta a Gerardo Diego", Lola, nº 3-4, marzo de 1928.
[Véase el capítulo V. 1. 5.]

- DIEGO, Gerardo: "Réplica a Azorín", Lola, nº 3-4, marzo de 1928.
[Véase el capítulo V. 1. 5.]

COSMÓPOLIS

- URBINA, Rafael: "El teatro, los libros y el arte en España. Discurso de Azorín en Burdeos", Cosmópolis, nº 8, agosto de 1919, págs. 680-682.

[Se reproduce el texto del discurso de Azorín en el acto de inauguración de la Exposición de Pintura Española en Burdeos].

- URBINA, Rafael: "El teatro, los libros y el arte en España. Obras Completas de Azorín", Cosmópolis, nº 16, abril de 1920, pág. 534.

[Reproduce un juicio de Díez Canedo, en elogio del plan editorial de Caro-Raggio en su edición de las primeras Obras Completas de Azorín (22 volúmenes), pero lamentando el olvido de algunas "curiosísimas obrillas preliminares", como los folletos anarquistas y Bohemia, Charivari y Diario de un enfermo].

- TORRE, Guillermo de: "El Libro Nuevo, de Ramón Gómez de la Sema", Cosmópolis, nº 23, noviembre de 1920, págs. 543-545.

[Véase el capítulo V. 2. 10.]

- ARAQUISTAIN, Luis: "Siluetas celtíberas. Azorín político", Cosmópolis, nº 41, mayo de 1922, págs. 3-4.

[Con seriedad, pero con un fondo también de calculada mala intención para el entonces ciervista Azorín, recuerda Araquistain el anarquismo inicial de Martínez Ruiz. No sólo eso, sino que advierte en Azorín un espíritu siempre inconformista y revolucionario, que es el que le lleva a admirar la revolución rusa. Azorín creyó en la revolución desde abajo, luego en la revolución desde arriba. Ahora, parece que ve en la Cierva una posibilidad de dictador, no se sabe muy bien si para el pueblo o contra el pueblo. Porque, si en algún momento ha podido parecer que era Azorín el que estaba "convirtiendo" a la Cierva, la realidad es que ha sido la Cierva el que ha ganado a Azorín para la causa reaccionaria].

- ANÓNIMO: "Por una vez. Azorín y Mazariaga", Cosmópolis, nº 41, mayo de 1922, pág. 74.

[Se elogia a Azorín y los demás miembros del tribunal --"jueces íntegros"-- que han otorgado el premio Mariano de Cavia 1922 a Ramón Pérez de Ayala].

- ANÓNIMO: "Don Juan, de Azorín", Cosmópolis, nº 43, julio de 1922, pág. 268.

[Sorpresa del crítico ante la nueva obra de Azorín, que el autor llama novela y no sabe el lector si, realmente, lo es. No se trata, desde luego, de una novela al uso. "Más bien estamos ante una forma nueva o ante el germen de una forma nueva de novela, en la que son más las páginas en blanco que las escritas, pero en que éstas dan de sí lo suficiente para que quien lea pueda llenar muchas de aquellas. En rigor, este es el arte supremo de Azorín: sugerir mucho más que decir". Otra característica de Azorín se ve en el tratamiento del personaje de Don Juan. Porque, mejor que el drama de Don Juan, nos muestra Azorín los entre actos del drama, es decir, "los ocios, unas veces, y en las postrimerías otras, de su donjuanismo". Por lo demás, la novela evidencia el amor al paisaje del escritor, su estilo limpio, sobrio y preciso, la fina observación del detalle, y sobre todo, la capacidad de sugerencia. "La tramitación poética, en fin, de la vulgaridad cotidiana"].

Ddooss

- AZORÍN: "Carta de Azorín", Ddooss, I, enero de 1931, pág. 24.
[Única colaboración de Azorín en la revista. Artículo-carta muy interesante, aunque algo vago, en elogio de la "Poesía Pura"].

LA GACETA LITERARIA

- LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Las musas del 98. Azorín en el Teatro", La Gaceta Literaria, nº 1, 1 de enero de 1927, pág. 4.

[Artículo interesante, serio, sobre Azorín como autor teatral. Lamenta Lafuente Ferrari la poca o ninguna incidencia que los hombres del 98 han tenido en la política y en el teatro, los dos sectores quizá de la vida española más necesitados de dignificación. Azorín ha intentado ambas cosas, al parecer sin excesivo éxito. Cabe preguntarse si el teatro es un género que conviene a la sensibilidad azoriniana. Pero *Old Spain*, aunque los entendidos digan que no es una obra perfecta, ha conseguido traer a los envilecidos escenarios españoles "algo del mejor perfume azoriniano, de este arte hecho de una exquisita nostalgia de las cosas idas, de una hiperconciencia mística del tiempo que pasa, en algunas escenas en que el autor, aun dando un paso nuevo en su vida literaria, ha querido permanecer fiel a sí mismo". Azorín nos ha descubierto en sus obras un mundo inédito hasta entonces de melancolía y de belleza. Y es necesario que llegue esa revolución azoriniana de la sensibilidad al desesperante, al embrutecido teatro español, tan estúpido, tan vulgar y tan ñoño. Algo que sólo puede conseguir Azorín, quien no debe sin embargo dejarse irritar por la incompreensión inicial del público y de algunos críticos].

- AZORÍN: "Concepto del teatro", La Gaceta Literaria, nº 4, 15 de febrero de 1927, pág. 1.

[Primera colaboración de Azorín en las páginas de la revista, a propósito del tema que le obsesionaba entonces: el teatro. El artículo, aunque breve, es interesante, a pesar de una excesiva vaguedad en las ideas. Razona Azorín, que al igual que ha llegado para la poesía el tiempo del racionalismo, le debe llegar también al teatro. En realidad, existen sólo dos grandes modos o maneras de hacer teatro: el teatro excéntrico y el teatro concéntrico. El modo excéntrico, que representa mejor que nadie Lope de Vega, consiste en llevar al papel, a la escena, el mundo de las apariencias. Es, pues, un teatro que va de fuera adentro. Por el contrario, el teatro concéntrico, del cual es maestro Calderón, encuentra agotada la realidad, y se propone expresar entonces el mundo interior de las ideas. Se trata de un teatro sin movimiento, intelectual, obsesionante, que va de dentro afuera. Y es este segundo tipo de teatro el que interesa a Azorín].

- JARNÉS, Benjamín: "Carta a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 4, 15 de febrero de 1927, pág. 2.

[Véase el capítulo V. 2. 6.]

- CHABÁS, Juan: "Azorín a tientas", La Gaceta Literaria, nº 7, 1 de abril de 1927.

[Véase el capítulo V. 2. 3.]

- ARISTO: "Cuestionario de profanos. ¿Qué es el surrealismo?", La Gaceta Literaria, nº 9, 1 de mayo de 1927, pág. 1.

[Véase el capítulo VI]

- ANÓNIMO: "Ante la fiesta del libro. Exposición de manuscritos españoles", La Gaceta Literaria, nº 19, 1 de octubre de 1927, pág. 1.

[Se reproduce un diminuto autógrafo de Azorín, con breve comentario grafológico].

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Una proclama de Pombo. Banquete a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 22, 15 de noviembre de 1927, pág. 6.

[Véase el capítulo III. 1.]

- ANÓNIMO: "1928. ¿Qué preparan nuestros escritores?", La Gaceta Literaria, nº 27, 1 de febrero de 1928, pág. 1.

[Azorín contesta: "Dos cosas de teatro: Para Lola Membrives, *Santa Teresa*, con trajes antiguos, pero moderna la pieza. Para Borrás, *Unas horas*, drama moderno. Además, *La bolita de marfil*, cuentos. Y *Blanco en azul*, cuentos"].

- ANÓNIMO [¿E. GIMÉNEZ CABALLERO?]: "Defensa esencial. El talento dramático de Azorín", La Gaceta Literaria, nº 34, 15 de mayo de 1928, pág. 1.

[Véase el capítulo V. 2. 5.]

- ANÓNIMO: "Eclíptica y literatura. El veraneo de nuestros escritores", La Gaceta Literaria, nº 44, 15 de octubre de 1928, pág. 1.

[Breve nota sobre las vacaciones de Azorín en San Sebastián. Algunos lugares que frecuentaba].

- AZORÍN: "Del abuelo al nieto", La Gaceta Literaria, nº 49, 1 de enero de 1929, pág. 1.

[Artículo-respuesta de Azorín a una "Encuesta a los directores culturales de España". Se le preguntó que cómo veía la nueva juventud española (en Letras, Arte y Ciencia), a lo que responde nuestro escritor con una página evasiva. Confiesa sin embargo Azorín que él se siente un poco como el abuelo de estos nietos, los jóvenes escritores españoles, que cuentan con todas sus simpatías. Los ve y se acuerda de él mismo, de su emoción, a su edad, en sus inicios como escritor. "El tiempo que se junta a lo largo de los años. El tiempo de la vejez y el de la juventud. Ansia de querer revivir --nosotros, los viejos-- en las emociones de los jóvenes. Son nuestros nietos. Si ellos triunfan, triunfaremos definitivamente nosotros". Y menciona a continuación, expresamente: "Página de prosa, nueva, radiante, de Benjamín Jamés; versos áureos --con planos e interferencias desconocidos-- de Jorge Guillén].

- ANÓNIMO [¿E. GIMÉNEZ CABALLERO?]: "Hechos y luces. La perilla y el jersey", La Gaceta Literaria, nº 49, 1 de enero de 1929, pág. 2.

[Se elogia, aunque con bastante ironía, la nueva novela de Azorín, la superrealista *Félix Vargas*. En realidad, la innovación que pretende el escritor se adecuaba mucho mejor a la novela --un género más apropiado para Azorín-- que al teatro. Pero aunque Azorín pretende con esta obra dar un ejemplo a los jóvenes de cómo se puede y debe innovar, lo cierto es que se trata de "una novela del más perfecto tipo o módulo azorinesco, una exquisita repetición del Vals que los jóvenes habían escuchado en otras audiciones". Azorín se ha disfrazado de joven, creyendo que así va a poder pasar por moderno, y "se ha afeitado a la americana, se ha puesto un jersey de rayas, ha guiado un Bugatti y ha preparado un cock-tail de ginebra pronunciando palabras freudianas, como *ambivalencia*, y superrealistas, como *placerse en lo inorgánico*". Algo que, según parece, no ha molestado a los jóvenes, que encantados de ver la metamorfosis de Azorín, han comprendido sin embargo lo bien que le quedaba a Martínez Ruiz su traje antiguo].

- DÍAZ PLAJA, Guillermo: "1928. Mapa dramático español", La Gaceta Literaria, nº 51, 1 de febrero de 1929, pág. 2.

[Rápido repaso del panorama teatral español en 1928, visto por sectores. El sector Azorín, con el que se abre el ensayo, representa ante todo, para Díaz-Plaja, "Azorín o las sorpresas de la inmovilidad". Porque, aunque en apariencia inmóvil, Azorín se mueve, o, para ser más exactos, gira sobre su eje. Y así es como ha dado, "valientemente, rostro a todas las direcciones de la Rosa de los vientos". Azorín se ha disfrazado este año de Muñoz Seca. Para poder presentar luego su faz verdadera, con la trilogía *La Intrusa*. Se ha hablado de Maeterlinck, a propósito de esta obra. Pero Azorín ha conseguido lo que le fue imposible al gramaturgo belga: prescindir de toda decoración y atmósfera. "La gran victoria de Azorín consiste en lograr el mismo estremecimiento, en el espectador. Pero de un modo más puro, más limpio, más sobrio, menos escenográfico". Porque ahora sólo interesa a Azorín una cosa: la aspiración a la pureza].

- ANÓNIMO: "Banquete a Benjamín Jamés", La Gaceta Literaria, nº 56, 1 de abril de 1929, págs. 1 y 5.

[Véase el capítulo V. 2. 6.]

- ERNST, Fritz: "Azorín", La Gaceta Literaria, nº 58, 15 de mayo de 1929, págs. 1 y 6.

[Artículo relativamente extenso, es en realidad la traducción del Prólogo para una versión al alemán --*Auf den spuren don Quijotes*-- de La ruta de Don Quijote. En tono lírico y evocador, se intenta una introducción al espíritu de la obra de Azorín. Introducción que evidencia tanta comprensión y simpatía para el escritor como un conocimiento bastante amplio de su vida y su obra. (En este Prólogo se hace una breve pero cariñosa evocación de Monóvar, que merecerá una contestación del propio Azorín. Véase La Gaceta Literaria, nº 60)].

- AZORÍN: "El alma de Sevilla", La Gaceta Literaria, nº 59, 1 de junio de 1929, pág. 2.

[Breve página azoriniana en elogio de Sevilla. No citada por Inman Fox en su Azorín: Guía de la obra completa. Quizá se trate sólo de un fragmento de un artículo ya publicado. Por su interés (relativo) para los azorinistas, lo reproducimos a continuación: "Hay en este ambiente algo que nos hace olvidarlo todo, conmovemos no sabemos por qué, añorar no sabemos qué, cosas que no hemos conocido nunca. Es la luz; son las sombras gratas; son los carmines suaves de un crepúsculo; es un naranjo en un patio empedrado de menudos guijos; es una callejuela blanca de cal (y silenciosa, profundamente silenciosa); es un alcotán que revuela blandamente, en torno a la Giralda, sobre un cielo azul, límpido. ¡Y después, la indolencia, la lentitud, la canción lánguida y triste, la tez morena y los ojos relampagueantes...!"].

- AZORÍN: "AL margen de Fritz Ernst. Tierra alicantina", La Gaceta Literaria, nº 60, 15 de junio de 1929, pág. 1.

[Página inédita de Azorín. Se trata de una evocación-descripción de su patria natal, Monóvar. Aunque no citada por Inman Fox, en su Guía de la obra completa de Azorín, este texto fue recuperado por Christian Manso en: "Monóvar por siempre jamás...", en Traslado de los restos mortales de José Martínez Ruiz, "Azorín", Madrid-Valencia, Consellería de Cultura, 1990, págs. 72-76. Para Manso se trataría de un ensayo de capítulo de la novela Superrealismo].

- ANÓNIMO [¿E. GIMÉNEZ CABALLERO?]: "Blanco en azul", La Gaceta Literaria, nº 61, 1 de junio de 1929, pág. 3.

["Se dice por ahí que Azorín ha encontrado una segunda juventud. Es cierto, quizá. Su ánimo renovador acude a todas partes: Al teatro, a la novela, a la política. Ahora, al cuento.

Blanco en azul, editado limpiamente por Biblioteca Nueva, nos da un azorín también nuevo. 19 cuentos.

Sobre el fondo perdurable de Azorín --un estilo-- vedijas de innovaciones, ráfagas renovadoras, lentos empujes.

Sobre el fondo de cielo azul de Azorín, estas nubes blancas transeúntes. Blanco en azul, el actual Azorín"].

- R.M. [Rafael MARQUINA]: "Maya", La Gaceta Literaria, nº 76, 15 de febrero de 1930, pág. 9.

[Breve comentario del estreno de Maya, de Gantillon, en traducción de Azorín. Se elogia la obra dado su interés, pero sobre todo --confiesa Marquina--, "para rendir además tributo de aplauso y de elogio al maestro Azorín, que la ha traducido con fervor y con acierto". La interpretación del difícil papel de la prostituta fue hecha por Lola Membrives con gran delicadeza. Los decorados, bellísimos y perfectos. "Maya ha sido, pues, entre nosotros, una nueva batalla ganada contra la rutina"].

- OBREGÓN, Antonio de: "El teatro de Azorín. Obras Completas. Tomo I", La Gaceta Literaria, nº 77, 1 de marzo de 1930, pág. 12.

[Véase el capítulo V. 2. 8.]

- AZORÍN: "Conozco a Unamuno desde...", La Gaceta Literaria, nº 78, 15 de marzo de 1930, pág. 4.

[Breve texto de Azorín en elogio y recuerdo de Unamuno. No recogido en la Guía de la Obra Completa de Azorín de Inman Fox, pero de una gran belleza y sugerencia: "Conozco a Unamuno desde hace treinta y dos años; lo leo siempre con gusto; algunas veces, con emoción. Un muro de sillares gastados en el viejo reino de León, y una estrofa de Unamuno; la fina sombra de un álamo solitario, en un atardecer primaveral de Castilla, y el minuto que pasa; el horizonte claro y radiante, allá en la lejanía, y el concepto de eternidad. De pronto, en la noche, el vuelo blando y elástico de un búho; un búho con espejuelos de concha y una barbita blanca. Un búho que va revolando entre la eternidad, el minuto fugaz, la muerte, la vida y las formas que desaparecen para no volver nunca"].

- MARQUINA, Rafael: "La batalla marina de Azorín. (Una conversación con el autor de Angelita).", La Gaceta Literaria, nº 85, 1 de julio de 1930, pág. 5.

[Entrevista muy interesante con Azorín, pero libérrima, evasiva y en donde se exponen ideas muy discutibles, como siempre las suyas. La "batalla marina" a que hace referencia el título, es, según Azorín, la que se da en España entre dos sensibilidades, la atlántica y la mediterránea, que luchan desde hace siglos. Pero ahora, al fin, observa el escritor, al menos en estética, "parece que el Mediterráneo va abriéndose lugar, acentuando su influencia". Pero esa lucha no es sólo estética, también política. Porque en el siglo XVIII, con el triunfo de los Borbones, se frustró la posibilidad de una hegemonía mediterránea, lo que hubiera ocurrido de triunfar el Archiduque Carlos. "De entonces acá, ha sufrido España dos siglos de centralismo borbónico, ajeno al espíritu verdadero de España. Si esto acontecía en el terreno histórico y político, ocurría lo mismo en materia estética". Y se inicia ya una reacción. El espíritu mediterráneo se va imponiendo. Lo prueba, por ejemplo, el poeta más grande de Francia: Paul Valéry. Y no se trata de anular el espíritu del Norte, después de haber dado hombres como Baroja y Unamuno, sino sólo de reducirlo a sus límites justos. "El paisaje, por ejemplo, merced a aquella influencia, se ha considerado en España a través de un concepto de selva y debe ser sentido a través de una noción de monte, no vegetativo, desnudo, que da más idea y más exacta del limpio contorno de la tierra. Apliquemos todo esto al concepto teatral, y veremos que la aportación del espíritu mediterráneo debe consistir, sobre todo, en hacer las cosas con concisión y rapidez, con dinámica agilidad y traer el sentido de misterio que tienen en España, por ejemplo, los autos sacramentales". Un sentido del misterio, original, delicado, distinto al de los hombres del Norte, pero que existe ya en los poetas clásicos, como por ejemplo en Ovidio].

- ANÓNIMO: "Banquete a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 85, 1 de julio de 1930, pág. 5.
[Noticia brevísima del banquete a Azorín, con ocasión del éxito de Angelita].

- CRUZ RUEDA, Ángel: "El Azorín de Werner Mulerdt", La Gaceta Literaria, nº 87, 1 de agosto de 1930, pág. 9.

[Cruz Rueda, uno de los primeros azorinistas, traza expresivas semblanzas de Werner Mulerdt, Juan Carandell y de sí mismo, autor, traductor y ampliador, respectivamente, del libro ahora publicado acerca de Azorín].

- ANÓNIMO: "Noticias de última hora sobre el veraneo de escritores españoles", La Gaceta Literaria, nº 89, 1 de septiembre de 1930, pág. 1.

[Breve nota sobre las vacaciones de Azorín en San Sebastián].

- MARQUINA, Rafael: "A propósito de Mulerdt sobre Azorín. I", La Gaceta Literaria, nº 89, 1 de septiembre de 1930, pág. 5.

[Marquina se dispone a analizar con detalle el libro de Mulerdt, presentado ya por Ángel Cruz Rueda en el número 87 de la revista. A propósito de este trabajo, firmado por un filólogo alemán, se ha ironizado en exceso sobre la capacidad crítica de los universitarios españoles. Lo que es injusto, sin duda, por cuanto si algo evidencia este Azorín es, precisamente, la capacidad y la profundidad de algunos críticos españoles, frente a la aburrida "empollación" filológica. Así,

el mejor estudio sobre Azorín, a pesar de las 300 páginas de Mulerdt y Cruz Rueda, sigue siendo, y con diferencia, el ensayo de Ortega y Gasset. No se entiende, entonces, que este libro de Mulerdt haya llamado tanto la atención. Quizá ha ocurrido por ser un estudio sobre Azorín, una figura que despierta tanta curiosidad como división de opiniones].

- MARQUINA, Rafael: "A propósito de Mulerdt sobre Azorín. II", La Gaceta Literaria, nº 90, 15 de septiembre de 1930, pág. 5.

[Continúa la reseña del libro de Mulerdt sobre Azorín. Para R. Marquina, acierta Ortega, pues ha visto sobre todo en Azorín la expresión de una sensibilidad melancólica, y yerra Mulerdt desde el principio, porque en vez de buscar la unidad esencial de Azorín, se pierde en la acumulación de datos y detalles biográficos que, lógicamente, acaban por despistar y confundir al profesor alemán. Mulerdt no llega a entender a Azorín, y por eso le parece un hombre con una dirección inicial frustrada, y de ahí toda su tristeza, su carácter voluble y sinuoso, y, al menos en apariencia, contradictorio. Sin embargo, a pesar de este error fundamental de interpretación, es bueno el libro de Mulerdt. Está bien estructurado y documentado y no carece de aciertos parciales].

- ANÓNIMO: "Los obligacionistas de Gabriel Miró", La Gaceta Literaria, nº 90, 15 de septiembre de 1930, pág. 13.

[Se elogian los artículos --tan sensibles-- de Azorín con motivo de la muerte de Miró].

- MARQUINA, Rafael: "A propósito de Mulerdt sobre Azorín. III", La Gaceta Literaria, nº 91, 1 de octubre de 1930, pág. 5.

[Última parte de la recensión crítica de Marquina del libro de Mulerdt sobre Azorín. Ahora se fija en los tres interesantes Apéndices, a cargo de Ángel Cruz Rueda. En realidad, esos trabajos son los que justifican la traducción española del libro de Mulerdt, pues lo enriquecen y matizan en gran manera. Cruz Rueda se revela como un buen crítico, por lo que se echa en falta un poco más de compromiso y algo menos de erudición bibliográfica. Sin embargo, esa inhibición es sólo aparente, pues Cruz Rueda es un apasionado de Azorín, lo que se nota sobre todo en la defensa del teatro azoriniano. (Pero aquí entran ya ciertos resentimientos personales de Marquina, uno de los críticos que más se significó en el ataque al "superrealismo" de Azorín)].

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Libros de España, 1930", La Gaceta Literaria, nº 97, 1 de enero de 1931, págs. 2-5.

[Véase el capítulo V. 2. 5.]

- MARQUINA, Rafael: "El bautista de la 98", La Gaceta Literaria, nº 99, 15 de febrero de 1931, pág. 5.

[Tras haber hecho una lectura del Azorín de Ramón Gómez de la Serna, se propone reflexionar Marquina sobre el término Generación del 98, pues la del 98 es una generación muy importante de escritores (con ella se inicia la literatura moderna en España). Tanto, que con sus principales miembros han tenido que dialogar, obligadamente, las dos generaciones siguientes de intelectuales. Ve Marquina que, según Ramón, el bautista fue José Ortega y Gasset. Pero es necesario hacer una precisión, pues "más que bautizador ha sido Ortega catecúmeno". Así pues, Marquina, sabiendo los problemas que en el futuro traerá este tema a los eruditos, se propone contribuir "con un leve, pero preciso, esclarecimiento a la comodidad futura de la contienda erudita". Fue Gabriel Maura, en las páginas del semanario madrileño Faro, quien publicó (1 de marzo de 1908) un artículo en el que, en referencia a Ortega y Gasset, uno de los más valiosos jóvenes de "la generación nacida intelectualmente a raíz del desastre". Ortega aceptó con orgullo ese marbete, y el resto es historia conocida].

- IBARRA, Jaime: "Marginales. El Azorín de Gómez de la Serna (Conclusión)", La Gaceta Literaria, nº 101-102, 15 de marzo de 1931.

[Debió de haber ciertos desajustes en la redacción de La Gaceta Literaria, pues este artículo de Jaime Ibarra, fechado a 13 de marzo de 1931, lleva el epígrafe de "Conclusión", siendo el último quizá de una serie de tres trabajos sobre Azorín. De la Generación del 98 hay mucho

que decir, y no sabe Ibarra si va a tener espacio bastante, y además, estar a la altura del empeño. La prosa del 98 se resuelve en tres nombres fundamentales: Azorín, Valle-Inclán y Pío Baroja. Azorín es el presente, Valle el pasado aristocrático y Baroja el futuro utópico. Pero "Azorín, que no tiene una actitud literaria o ideológica apriorística, es, por ello mismo, quien mejor capta la realidad ambiente. Azorín no es nada más que un hombre que mira y ve. Su anarquismo no es sino el anarquismo de todo artista verdadero". Ibarra, sugestionado por la lectura reciente del Azorín de Gómez de la Serna, concluye afirmando él también la radical originalidad de Azorín, cómo ha sido el mejor intérprete y cronista de su tiempo, un tiempo que interesa todavía hoy por haber sido el de los inicios del escritor, capaz él sólo de justificar toda una época. El pequeño filósofo, con sus primeros libros admirables, logró encontrar el espíritu de la realidad, "la realidad que no es grandilocuente sino diaria. Los demás pasaron; no eran nada más que sus discursos o sus trascendentalismos. Azorín era algo más que eso; era la realidad española en un momento determinado". Una realidad, sin embargo, que "está ya un poco fuera nuestros días". Algo que a Ibarra le da un poco de pena, porque le es simpática aquella época. Es verdad que él se siente un poco el disidente de su generación. Quizás es un joven reaccionario, palabra que no le asusta en absoluto. Desde luego, encuentra Ibarra el encanto de todo eso, tan azoriniano: España, los clásicos, los paisajes, los viejos libros... Pero Azorín es un poeta, no un erudito, y por eso sus páginas son inolvidables y conmovedoras. "Este José Martínez Ruiz que era una palabra demasiado fuerte en ciertos medios literarios; este José Martínez Ruiz que era la única esperanza de la juventud y que hemos visto, en años posteriores, hasta qué punto ha llegado a ser la más colmada realidad literaria a que nosotros hemos asistido como espectadores. Un poco de calma, jóvenes amigos. A todos les llegará su hora. No hay que impacientarse. [...] Hablo en este pequeño ensayo de una literatura que he amado durante años y años. Es posible que mi destino sea marchar por otras latitudes que las que supone esta literatura. No importa. Yo siempre recordaré con cariño este tiempo y estas páginas que hicieron más llevaderos los momentos más ingratos de mi juventud"].

- J.I. [Jaime IBARRA]: "Marginales. El Azorín de Gómez de la Serna", La Gaceta Literaria, nº 104, 15 de abril de 1931, pág. 9.

[Es el mismo artículo de Alfar (1925) y de Manantial (1928), publicado ahora quizá por Ibarra para probar su entusiasmo antiguo por Azorín].

- IBARRA, Jaime: "Azorín", La Gaceta Literaria, nº 105, 1 de mayo de 1931, pág. 10.

[Última parte de esta trilogía de ensayos sobre Azorín. Insiste Ibarra en su admiración por Azorín, un escritor al que debe lo mejor de su formación intelectual y literaria. Y aunque ha juzgado con acritud sus intentos teatrales, lo cierto es que él no quiere sumarse a esa moda actual de reacción contra su literatura. Reacción que es un error, porque Azorín ha sido el definitivo renovador del lenguaje literario en España. Ahora, algunos jóvenes intentan derivar su estilo de los hombres de la generación siguiente, la del 14, y se ponen a imitar a Ortega, a Ramón, a Pérez de Ayala. Estima Ibarra que es una equivocación. De donde hay que tomar fuerzas e ideas es de los hombres del 98 y, en concreto, de Azorín. Pero lo mismo ocurre en la pintura. La primera vanguardia fue el impresionismo de Regoyos, viniendo luego Zuloaga, y Solana algo después. Y, sin embargo, los pintores jóvenes se obstinan, pretenciosos, en partir del cubismo. No comprenden la fuerza, la profundidad de los artistas de principios de siglo, los cuales tuvieron que desmontar deprisa toda la retórica, toda la vulgaridad heredada del siglo XIX. Ellos han sido los verdaderos renovadores, y ahora se les quiere olvidar. Por eso el arte pictórico, como el literario, ha llegado a un momento de crisis].

- AZORÍN: [Breve opinión sobre Miró], La Gaceta Literaria, nº 107, 1 de junio de 1931, pág. 8.

[Azorín dice: "Miró, como hombre, era el resumen de la bondad. Como escritor, un estilista de primer orden; pero no pictórico, que sólo atiende a la imagen, ni musical, que se preocupa del ritmo, sino estilista táctil, que ve las palabras con sensación de relieve"].

- DÍAZ PLAJA, Guillermo: "El teatro de Azorín", La Gaceta Literaria, nº 108, 15 de junio de 1931, págs. 8-9.

[Ofrece la revista unos fragmentos del ensayo que antecede al segundo volumen de las Obras Completas de Teatro de Azorín. El artículo de Díaz-Plaja es uno de los mejores, más serios y comprensivos, de cuantos se han escrito sobre el teatro de Azorín. Tiene, además, el interés añadido de haber sido aprobado por Azorín para presentar sus obras teatrales. El trabajo de Díaz-Plaja, tan sensible como erudito, incide en los aspectos más originales del teatro de nuestro escritor, de quien se valora asimismo su actividad como crítico y como teórico. Las piezas teatrales de Azorín no son cosa distinta de las demás obras del escritor, sino un segmento importante, y en bastantes aspectos muy logrado (aunque incomprendido) de su personalidad literaria].

- DÍAZ PLAJA, Guillermo: "El teatro de Azorín. II", La Gaceta Literaria, nº 109, 1 de julio de 1931, pág. 4.

[Continuación del ensayo publicado en el número anterior de la revista. Un trabajo erudito y profundo, hecho por alguien que conoce perfectamente la obra del escritor y las más modernas teorías estéticas].

- AZORÍN: "Jardín junto a la vía", La Gaceta Literaria, nº 109, 1 de julio de 1931, pág. 9.

[Precioso poema en prosa de Azorín. Sirvió de prólogo para el libro de Santiago Rusiñol, Jardines de España (Barcelona, Renacimiento, 1914), y ahora es rescatado en la revista para una página de homenaje a Rusiñol, donde vienen también viejos poemas de Juan R. Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Martínez Sierra y Enrique Díez Canedo, entre otros].

- ANÓNIMO: "El dolorido sentir", La Gaceta Literaria, nº 111, 1 de agosto de 1931, pág. 13.

[Decálogo de pensamientos sobre Azorín, su vida y su obra. En un lenguaje sintético en exceso, se intenta un remedo-homenaje del estilo de Azorín. En realidad, resulta todo de una superficialidad y un esquematismo excesivos. Elogios para el primer Azorín. Críticas al panegirista de Maura y, en opinión del autor, de "un indeseable político murciano, abuelo del auto-giro" (se supone que La Cierva). Azorín, maravilloso evocador de los clásicos. Azorín, autor de un teatro tan extraño como discutido, pero muy personal, inconfundible. Teatro para leer. Y las obras más perfectas de Azorín: los cinco volúmenes de las "Nuevas Obras". Prosa blanca, recordada y dinámica. Con el hallazgo de Angelita, ejemplo y síntesis de mujer azoriniana].

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Los anteojos. Azorín no es un farsante", La Gaceta Literaria (El Robinsón Literario de España), nº 112, 15 de agosto de 1931, pág. 2.

[Véase el capítulo V. 2. 5.]

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "El Robinsón y el teatro. Azorín y Díaz Plaja", La Gaceta Literaria (El Robinsón Literario de España), nº 115, 1 de octubre de 1931, pág. 12.

[Véase el capítulo V. 2. 5.]

- DELGADO OLIVARES, C.: "Fragmentos. Poesía consumada", La Gaceta Literaria, nº 118, 15 de noviembre de 1931, págs. 8-9.

[Considera a Azorín uno de los más eximios poetas de la Generación del 98. Una Generación que ha empezado a enmudecer, pues escribe ya sólo en los periódicos, dejando el libro. Esto quiere decir "que no han perdido actividad, pero han perdido esperanza". Son poetas "que han culminado en su curva artística y regresan". Azorín significa sobre todo un ejemplo de "poesía pura" en prosa, pues en todos y cada uno de los fragmentos de que están hechos sus libros "se advierte esta nota importante: nos sacan de nuestra actualidad; al ascender a ellos perdemos el contacto con nuestro mundo circundante, pero, además, en su interior no sucede que nos sintamos dentro de un momento histórico, de éste o de aquel siglo, sino que todo se aúna para que la fecha de la acción novelesca quede remotamente nebulosa y distante". Todo el artículo se dedica a probar esta idea, con ejemplos tomados de la obra mejor de Azorín. Azorín recoge fragmentos de tiempo, pero un tiempo "que refulge de una forma misteriosa y extraña; es, simplemente, que no procede de nuestro mundo; es una gota de eternidad". En cuanto al espacio, es infinito. Y son estas notas: eternidad, infinito, las que hacen de la realidad descrita por Azorín

una realidad "utilizada sólo como recinto por donde atraviesa el tenue soplo de infinitud". La realidad de Azorín carece de anécdota, es sólo un detalle aislado, llevado a su posibilidad de maravilla poética].

- ANÓNIMO: "España en el mundo. Azorín por radio", La Gaceta Literaria, nº 123, 1 de mayo de 1932, pág. 7.

[Brevisima nota sobre la emisión radiofónica de un cuento de Azorín, de título "En el tercer grado", en la radio de Varsovia. Fue traducido por Esteban Essmanowski].

GUTIÉRREZ

[Para todas las alusiones a Azorín en la revista, véase el capítulo V. 4. de este trabajo: "La otra Generación del 27. Azorín y los humoristas de vanguardia"].

HOJA LITERARIA

- AZCOAGA, Enrique: "Azorín. Infantil poesía", Hoja Literaria, nº 2, 1932, págs. 3-4.

[Uno de los pocos trabajos sobre Azorín aparecidos en revistas y periódicos literarios en los años que van de la proclamación de la República (1931) hasta la guerra civil. Aunque se trata de un artículo "en simpatía", no es demasiado interesante, pues Azcoaga divaga con exceso (en estilo, por cierto, bastante conceptuoso) alrededor de los tópicos azorinianos de siempre: su obsesión por lo pequeño y aun nimio, su espiritualidad, la pureza casi infantil de su visión de Castilla y su predilección por los amaneceres y los ocasos. Razón por la que --razona Azcoaga-- "su arte es alegría sin terminar y tristeza no cuajada"].

MANANTIAL

- IBARRA, Jaime: "Azorín", Manantial, nº 2, mayo de 1928, pág. 11.

[Es el mismo artículo publicado en el nº 54 --noviembre de 1925-- de la revista Alfar].

- ANÓNIMO: "Gerardo Diego en Buenos Aires", Manantial, nº 6, septiembre-octubre de 1928, pág. VI (Suplemento "Antena").

[Véase el capítulo V. 1. 5.]

- MARTÍNEZ MORA, E.: "¿Subconsciente? ¿Hiperconsciente?", Manantial, nº 7, 1929 (Suplemento "Antena").

[Breve resumen --parodiando, por cierto, el estilo crítico de Azorín-- del argumento de la nueva novela del escritor, Félix Vargas].

- DIEGO, Gerardo: "Lo que dije en Buenos Aires", Manantial, nº 7, 1929, págs. VII-VIII (Suplemento "Antena").

[Véase el capítulo V. 1. 5.]

MESETA

- JARNÉS, Benjamín: "Azorín, 1928", Meseta, VI, pág. 1.

[Véase el capítulo V. 2. 6.]

NUEVA ESPAÑA

- AZORÍN: "Cuatro diálogos familiares de Cervantes [de la comedia *Cervantes o La casa encantada*], Nueva España, nº 1, 30 de enero de 1930, págs. 10-11.

[Se reproduce --cedido por Azorín-- un fragmento de la comedia, todavía inédita]

- AZORÍN: "Cuatro diálogos familiares de Cervantes [Conclusión]", Nueva España, nº 2, 15 de febrero de 1930, págs. 13-14.

[Continuación del fragmento inédito --cedido por Azorín-- de la comedia inédita].

- D.F. [José DÍAZ FERNÁNDEZ]: "Azorín. Superrealismo", Nueva España, nº 3, 1 de marzo de 1930, pág. 23.

[Véase el capítulo V. 3. 2.]

- AZORÍN: "Azorín y Araquistain. Aspiración Nacional", Nueva España, nº 9, 1 de junio de 1930, pág. 10.

[Se reproduce un artículo de Azorín en La Prensa de Buenos Aires en el que, en principio, comentaba un libro de Luis Araquistain titulado El ocaso de un régimen, pero en realidad acababa hablando sobre el problema de la educación y la familia en España].

- ARAQUISTAIN, Luis: "¡Hombres, hombres constituyentes!", Nueva España, nº 10, 15 de junio de 1930, págs. 4-5.

[Contestación de Luis Araquistain al artículo de Azorín reproducido en el número anterior de la revista. Según Araquistain, Azorín ha entendido perfectamente la tesis central de su libro: que el régimen republicano es el que más conviene a España. Sin embargo, molesta a Araquistain que haya podido ver Azorín en su libro otras cosas, completamente equivocadas, que conviene desmentir en seguida].

- HURTADO DE MENDOZA, A.: "Azorín, mal visto", Nueva España, nº 15, 15 de septiembre de 1930, págs. 10-11.

[Comentario de cierta extensión al libro Azorín de Werner Mulertt y Ángel Cruz Rueda. Para Hurtado de Mendoza, se ha perdido una oportunidad preciosa, pues este tomo sobre Azorín resulta mucho más erudito que interpretativo. Menos mal que Gómez de la Serna prepara una biografía sobre este "egregio escritor, del que hay tanto bueno que decir". Para lo que sí ha servido, desde luego, este trabajo de Werner Mulertt es para despertar el deseo de una interpretación profunda de Azorín. Por el contrario, aquí la erudición ha ahogado la creación. La materia ha vencido al espíritu. El modelo de biografía es pues, para Hurtado de Mendoza, el Luis Candelas de uno de los directores de Nueva España, Antonio Espina. Pero no son los eruditos Mulertt y Cruz Rueda los biógrafos "que su personalidad literaria [de Azorín], tan amplia, tan sugestiva, reclama. Dos eruditos colosales que se han encargado, con la mejor voluntad, sin duda, de ahogar la personalidad azoriniana emparedada entre dos bloques de erudición estupefaciente"].

- AZORÍN: "*Pueblo* por Azorín", Nueva España, nº 26, 11 de diciembre de 1930, pág. 4.

[Se reproducen unos fragmentos de esta novela social-vanguardista de Azorín, que tanto gustó a los redactores de Nueva España. "El intelectual se siente compañero de los trabajadores manuales. Nunca Azorín ha escrito páginas tan humanas, fervorosas, resueltas y precisas].

- A. de O. [Antonio de OBREGÓN]: "Azorín. *Pueblo*", Nueva España, nº 28, 2 de enero de 1931, pág. 23.

[Véase el capítulo V. 2. 8.].

PROA

- TORRE, Guillermo de: "El pim-pam-pum de Aristarco", Proa, nº 4, noviembre de 1924, págs. 38-47 y "El pim-pam-pum de Aristarco", Proa, nº 5, diciembre de 1924, págs. 28-44.

[Véase el capítulo V. 2. 10.].

RESIDENCIA

- AZORÍN: "Los monumentos, después. Estrella, 20 y 22", Residencia, nº 1, enero-abril de 1926, pág. 23.

[Artículo olvidado del escritor. No figura en la Guía de la Obra Completa de Azorín de E. Inman Fox. Primera y última colaboración --no demasiado interesante-- de Azorín en la revista de la Residencia de Estudiantes].

REVISTA DE LAS ESPAÑAS

- AZORÍN: Judit (Cuadro primero del segundo acto), Revista de las Españas, nº 15-16, noviembre-diciembre de 1927, págs. 667-672.

[Único fragmento entonces publicado de la obra teatral inédita de Azorín: Judit (Tragedia moderna), editada en 1993 por Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla].

[Para las diferentes reseñas de libros de Azorín en esta revista, todas a cargo de Ernesto Giménez Caballero, véase el capítulo V. 2. 5.]

REVISTA DE OCCIDENTE

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Azorín y la política: El chirión de los políticos", Revista de Occidente, nº 5, noviembre de 1923, tomo II, págs. 257-262.

[Rápido repaso de los libros políticos y de circunstancias que ha escrito Azorín. El Chirión ha sido recibido con ansiedad, pero "blando en su aspecto satírico, fino y magistral en su parte lírica", ha decepcionado a los que se esperaban otra cosa].

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Azorín: Una hora de España", Revista de Occidente, nº 17, noviembre de 1924, tomo VI, págs. 295-299.

[Véase el capítulo V. 2. 5.]

- AZORÍN: "Doña Inés", Revista de Occidente, tomo X, 1925, pág. 71 y ss.

[Se reproducen unos fragmentos de esta novela de próxima aparición].

- ESPINA, Antonio: "Sobre Racine y Molière", Revista de Occidente, nº 28, octubre de 1925, tomo X, págs. 119-122.

[Véase el capítulo V. 2. 4.]

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Asteriscos. La oración de la Academia", Revista de Occidente, nº 48, junio de 1927, tomo XVI, págs. 396-398.

[Véase el capítulo III. 1.]

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Azorín", Revista de Occidente, tomo XXII, 1928, pág. 202-226.

[Véase el capítulo III. 1.]

- ESPINA, Antonio: "Azorín: Félix Vargas", Revista de Occidente, nº 67, enero de 1929, tomo XXIII, págs. 114-118.

[Véase el capítulo V. 2. 4.]

- AZORÍN: "Superrealismo", Revista de Occidente, nº 77, noviembre de 1929, tomo XXVI, págs. 145-157.

[Breve explicación de Azorín y unos fragmentos de la pre-novela].

- ESPINA, Antonio: "Azorín: Superrealismo", Revista de Occidente, nº 82, abril de 1930, tomo XXVIII, págs. 131-136.
[Véase el capítulo V. 2. 4.]

- JARNÉS, Benjamín: "Libros sin género", Revista de Occidente, nº 95, mayo de 1931, tomo XXXII, págs. 205-209.
[Véase el capítulo V. 2. 6.]

LA ROSA DE LOS VIENTOS

- ESPINOSA, Agustín: "Vidas paralelas. Azores mudados", La Rosa de los Vientos, nº 1, abril de 1927, págs. 9-10.

[El único artículo sobre Azorín en la revista. En lenguaje de un barroquismo exagerado, Espinosa, uno de los pocos escritores surrealistas españoles, defiende a Azorín de los críticos a quienes ha indignado la nueva muda de piel del escritor, ahora "superrealista", pero "escalador en cada libro de una torre más del prestigioso alcázar literario"].

SÍNTESIS

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Azorín", Síntesis, nº 7, diciembre de 1927,
[Véase el capítulo III. 1.]

- TORRE, Guillermo de: "Paralelismos entre Picasso y Ramón", Síntesis, nº 9, enero de 1928, págs. 311-312.
[Véase el capítulo V. 2. 10.]

- DIEGO, Gerardo: "La nueva arte poética española", Síntesis, nº 20, enero 1929, pág. 193.
[Véase el capítulo V. 1. 5.]

- TORRE, Guillermo de: "Félix Vargas", Síntesis, nº 23, abril de 1929, págs. 223-224.
[Véase el capítulo V. 2. 10.]

SUDESTE

- VALDIVIESO, Miguel: "De don Pedro a don Antonio" [Sobre *Angelita*], Sudeste, nº 4, julio de 1931.

[Artículo serio y muy elogioso para Azorín, tras la culminación y el éxito definitivo de su teatro que supone el auto sacramental *Angelita*. Una obra que se trata en realidad de una réplica exacta del simbolismo calderoniano, pero con un espíritu moderno. Así pues, Azorín, "tras una tenaz, laboriosa tarea de plausibles ensayos, nos marca ya con idéntico acierto la senda y el fruto. Con las raíces duramente prendidas en el germen de nuestro castizo teatro nacional, se remonta a la cima incorpórea del moderno superrealismo; y orienta esta fábula prodigiosa hacia el giro libérrimo de su albedrío imaginativo, trenzados en justa forma conciliadora, estimulante de la atención y del gusto, los sumandos vitales y alegóricos de la empresa"].

LA VERDAD (Suplemento Literario)

- GUERRERO RUIZ, Juan: "Actualidad y crítica. Pequeñas notas literarias", La Verdad (Suplemento Literario), 18 de noviembre de 1923, pág. 1.
[Véase el capítulo V. 2. 2.]

- "El mal ejemplo de Azorín", La Verdad (Suplemento Literario), 16 de diciembre de 1923, pág. 1.

[Véase el capítulo V. 2. 2.]

- GUERRERO RUIZ, Juan: "Actualidad y crítica. Tomavoz literario", La Verdad (Suplemento Literario), nº 2, 13 de enero de 1924, pág. 1.

- ANÓNIMO: "Azorín, académico", La Verdad (Suplemento Literario), nº 22, 8 de junio de 1924.

[Breve nota que dice literalmente: "La Real Academia Española le cuenta ya entre sus miembros, desde hace breves días. Lo secundario había vencido ha tiempo a lo eterno, en la trayectoria espiritual del ilustre cronista, y sus últimos aldabonazos en las anchas puertas de la Academia sonaban ya como señal segura y convenida. Puesto que a él le place, alegrémonos nosotros de verle ya en su sitio, tan distante de aquel lugar abierto y puro donde la gloria le acogiera un día"].

- BERGAMÍN, José: "Academos, o ¿cuál de los tres?", La Verdad (Suplemento Literario), nº 24, 29 de junio de 1924.

[Véase el capítulo V. 2. 2.]

- LEÓN, Luis: "La opinión de Azorín", La Verdad (Suplemento Literario), nº 38, 12 de octubre de 1924, pág. 1.

[Se aplaude un artículo de Azorín a propósito de las lecturas infantiles. Propone Azorín, contra la irresponsable estupidez de ciertas publicaciones "especializadas", y la perniciosa influencia del cinematógrafo, adaptar para los niños algunos capítulos de la Historia de España y hacerles aprender los cantos y narraciones populares].

- LEÓN, Luis: "Azorín en la Academia", La Verdad (Suplemento Literario), nº 41, 2 de noviembre de 1924, pág. 1.

[Interesante página, dedicada a comentar el discurso de ingreso de Azorín en la Academia].

- ANÓNIMO: "Pedro Salinas, juzgado por Azorín", La Verdad (Suplemento Literario), nº 55, 4 de julio de 1926, pág. 1.

[Véase el capítulo IV. 3.].

BIBLIOGRAFÍA

ADVERTENCIA IMPORTANTE: Esta "Bibliografía" se refiere sólo a los libros, artículos y entrevistas consultados específicamente para la realización de este trabajo. Como nadie ignora, la bibliografía sobre Azorín es enorme, tanto en interés como en extensión. En realidad, nuestra devoción azoriniana nos ha llevado a coleccionar y leer todo cuanto sobre el escritor ha llegado a nuestras manos. Y hacíamos bien, porque cualquier estudio, por breve y superficial que sea, puede guardar sutiles claves para la comprensión de la vida y la obra de Azorín. Conviene ahora sin embargo no cansar al lector con un exceso de referencias interesantes, sin duda, pero que pueden resultar también inoportunas.

(Quedó cerrada a las 0.0. horas del día 1 de enero de 1998.)

I. BIBLIOGRAFÍA AZORINIANA (LIBROS Y ARTÍCULOS)

A) LIBROS:

- AZORÍN: Obras Completas, Madrid, Ed. Aguilar, 1947-1954 (9 vols.)
- -----: Los dos Luises y otros ensayos, Madrid, Caro Raggio, 1921.
- -----: Don Juan, Madrid, Caro Raggio, 1922.
- -----: De Granada a Castelar, Obras Completas, Vol. XXVII, Madrid, Caro Raggio, 1922.
- -----: El chirrión de los políticos. (Fantasía moral), Madrid, Caro Raggio, 1923
- -----: Una hora de España, Madrid, Caro Raggio, 1924.
- -----: Racine y Molière, Madrid, Cuadernos Literarios de "La Lectura", 1924.
- -----: Los Quinteros y otras páginas, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- -----: Doña Inés. (Historia de amor), Madrid, Caro Raggio, 1925.

- -----: Judit. (Tragedia moderna) [1925], Edición de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Fundación CAM, 1993.
- -----: Old Spain. (Comedia en tres actos y un prólogo), Madrid, Caro Raggio, 1926.
- -----: Brandy, mucho brandy. (Sainete sentimental en tres actos), Madrid, Caro Raggio, 1927.
- -----: Comedia del arte [1927] Madrid, El Teatro Moderno, 1928.
- ----- y MUÑOZ SECA, Pedro: El Clamor. (Farsa en tres actos), Madrid, Sociedad de Autores españoles, 1928.
- -----: Lo Invisible (Trilogía). Prólogo. La arañita en el espejo. El segador. Doctor Death, de 3 a 5, Madrid, El Teatro Moderno, 1928.
- -----: Félix Vargas. Etopeya, Madrid, Biblioteca Nueva, Nuevas Obras, 1928.
- -----: Andando y pensando. Notas de un transeúnte, Madrid, Editorial Páez, Biblioteca de Ensayos, 1929.
- -----: Blanco en azul. Cuentos, Madrid, Biblioteca Nueva, Nuevas Obras, 1929.
- -----: Superrealismo. Prenovela, Madrid, Biblioteca Nueva, Nuevas Obras, 1929.
- -----: Angelita. (Auto sacramental), Madrid, Biblioteca Nueva, Nuevas Obras, 1930.
- -----: Pueblo. (Novela de los que trabajan y sufren), Madrid, Biblioteca Nueva, Nuevas Obras, 1930.
- -----: Cervantes o La casa encantada [1927] en Obras completas II. Teatro II, Madrid, CIAP, 1931.
- -----: Lope en silueta. (Con una aguja de navegar Lope), Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.
- -----: La Guerrilla. (Comedia en tres actos), Madrid, La Farsa, 1936.
- -----: Cavilar y contar (Cuentos), Barcelona, Destino, 1942.
- -----: Palabras al viento, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza, Librería General, 1944.
- -----: Leyendo a los poetas, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza,

Librería General, 1945.

- -----: Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros, Recopilador: Ángel Cruz Rueda, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1945 [4ª ed.: Madrid, 1973].

- -----: La farándula, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza, Librería General, 1945.

- -----: El artista y el estilo, Ensayos coleccionados y ordenados por Ángel Cruz Rueda, Madrid, Ed. Aguilar, Col. Crisol, 1946.

- -----: Ante Baroja, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza, Librería General, 1946.

- -----: Escena y sala, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza, Librería General, 1947.

- -----: Ante las candilejas, Recopilador: José García Mercadal, Zaragoza, Librería General, 1947.

- -----: El oasis de los clásicos, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.

- -----: El Pasado, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1955.

- -----: Escritores, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1956.

- -----: Dicho y hecho, Recopilador: José García Mercadal, Barcelona, Destino, 1957.

- -----: Sin perder los estribos, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Turus, 1958.

- -----: De Valera a Miró, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Afrodisio Aguado editor, 1959.

- -----: Posdata, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959.

- -----: Ejercicios de castellano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960.

- -----: Historia y vida, Recopilador: José García Mercadal, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1962.

- -----: Los recuadros, Recopilador: Santiago Riopérez y Milá, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.

- -----: Ni sí, ni no, Recopilador: José García Mercadal, Barcelona, Destino, 1965.

- -----: Ultramarinos, Recopilador: José García Mercadal, Prólogo de Guillermo de Torre, Barcelona, EDHASA, 1966.
- -----: Los médicos, Recopilador: José García Mercadal, Valencia, Ediciones Prometeo, 1966.
- -----: La amada España, Recopilador: José García Mercadal, Barcelona, Destino, 1967.
- -----: Crítica de años cercanos, Recopilador: José García Mercadal, Prólogo de Jorge Campos, Madrid, Taurus, 1967.
- -----: La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y la República, Recopilador: Víctor Ouimette, Valencia, Pre-Textos, 1987.
- -----: Ecos del tiempo. Textos breves, Edición, introducción y notas de Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Aguaclara, 1993.
- -----: El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964), Edición al cuidado de José Payá y Magdalena Rigual, Valencia, Pre-Textos / Fundación CAM, 1995.

B) ARTÍCULOS (Ordenación cronológica):

- AZORÍN: "Andanzas y lecturas. Juan Ramón Jiménez", La Vanguardia, 18 de febrero de 1913 [en Ecos del tiempo, págs. 154-157] [Los valores literarios].
- -----: "Platero, platerito", Blanco y Negro, 28 de febrero de 1915 [en En lontananza].
- -----: "La lección de la experiencia", ABC, 25 de marzo de 1917 [en El artista y el estilo].
- -----: "España. Gómez de la Serna", ABC, 27 de agosto de 1917 [en Ni sí, ni no, págs. 153-157].
- -----: "Andanzas y lecturas: El teatro", La Prensa, 25 de noviembre de 1917 [no en volumen].
- -----: "De un transeúnte", ABC, 3 de agosto de 1919 [en Andando y pensando].
- -----: "Andanzas y lecturas. Un gran artista", La Prensa, 12 de abril de 1920 [no en volumen].
- -----: "Víctor Hugo. Su influencia en los impresionistas", La Prensa, 25 de abril de 1920 [no en volumen].

- -----: "Andanzas y lecturas. Andrés Gide", La Prensa, 30 de mayo de 1920 [no en volumen].
- -----: "Andanzas y lecturas. Góngora Club", La Prensa, 9 de julio de 1920 [no en volumen].
- -----: "Libros para el descanso", La Prensa, 28 de julio de 1920 [no en volumen].
- -----: "De un transeúnte. Góngora", ABC, 20 de agosto de 1920 [en Los dos Luises, págs. 119-123].
- -----: "La joven Francia", La Prensa, 2 de septiembre de 1920 [no en volumen].
- -----: "De un transeúnte", ABC, 23 de noviembre de 1920 [en El artista y el estilo].
- -----: "La crítica y la conciencia colectiva", ABC, 21 de abril de 1921 [en Andando y pensando].
- -----: "Andanzas y lecturas. El cinematógrafo", La Prensa, 5 de junio de 1921 [en El cinematógrafo, págs. 5-9].
- -----: "La vida española. La Puerta del Sol", La Prensa, 11 de diciembre de 1921 [no en volumen].
- -----: "La vida española. Museo romántico", La Prensa, 5 de enero de 1922 [no en volumen].
- -----: "Sobre el *Diálogo de las lenguas*", ABC, 6 de mayo de 1922 [en De Granada a Castelar, págs. 53-59].
- -----: "La vida española. El PEN Club", La Prensa, 30 de julio de 1922 [no en volumen].
- -----: "Lo que debe ser y lo que es", ABC, 27 de agosto de 1922 [no en volumen].
- -----: "La *España invertebrada* de Ortega y Gasset", ABC, 31 de agosto de 1922 [no en volumen].
- -----: "La vida española. Un libro de Ortega y Gasset", La Prensa, 8 de octubre de 1922 [no en volumen].
- -----: "Lejos de la patria", ABC, 11 de diciembre de 1922 [en Escritores, págs. 175-183].

- -----: "La vida española. El premio Nobel a Benavente", La Prensa, 1 de enero de 1923 [no en volumen].
- -----: "Un problema de tolerancia", ABC, 3 de marzo de 1923 [en El oasis de los clásicos, págs. 273-277].
- -----: "Por no querer leer", ABC, 11 de abril de 1923 [en El oasis de los clásicos, págs. 278-283].
- -----: "Amenidades de un loco", ABC, 25 de abril de 1923 [en El oasis de los clásicos, págs. 284-288].
- -----: "Un novelista: José Toral", La Prensa, 24 de junio de 1923 [no en volumen].
- -----: "La vida española. Nuestra prosa", La Prensa, 12 de agosto de 1923 [no en volumen].
- -----: "Comedia del arte", ABC, 16 de agosto de 1923 [en Escena y sala, págs. 5-10].
- -----: "Las copas de Rengifo", ABC, 26 de septiembre de 1923 [en Leyendo a los poetas, págs. 165-173].
- -----: "El secreto del acueducto", ABC, 5 de octubre de 1923 [no en volumen].
- -----: "La vida española. Arniches o el conceptismo", La Prensa, 14 de octubre de 1923 [no en volumen].
- -----: "El tema de nuestro tiempo", ABC, 16 de octubre de 1923 [no en volumen].
- -----: "El tiempo y la eternidad", ABC, 15 de noviembre de 1923 [en Los Quinteros y otras páginas, págs. 169-175].
- -----: "La vida española. Al margen de un libro", La Prensa, 25 de noviembre de 1923 [no en volumen].
- -----: "En el Congreso", ABC, 25 de diciembre de 1923 [en Leyendo a los poetas, págs. 105-113].
- -----: "El año literario", ABC, 1 de enero de 1924 [no en volumen].
- -----: "El babador y el sonajero", ABC, 5 de enero de 1924 [no en volumen].
- -----: "La literatura nacional", La Prensa, 2 de marzo de 1924 [no en volumen].
- -----: "Benavente y los Quintero", La Prensa, 9 de marzo de 1924 [no en

volumen].

- -----: "El teatro clásico", La Prensa, 16 de marzo de 1924 [no en volumen].
- -----: "Una revista nueva", La Prensa, 30 de marzo de 1924 [no en volumen].
- -----: "Mi hermano y yo", La Prensa, 13 de abril de 1924 [no en volumen].
- -----: "Los seis personajes y el autor", ABC, 23 de mayo de 1924 [en Ante las candilejas, págs. 22-30] [en El oasis de los clásicos, págs. 200-208].
- -----: "Una comedia de Benavente", La Prensa, 1 de junio de 1924 [no en volumen].
- -----: "La nueva producción de los hermanos Álvarez Quintero", La Prensa, 15 de junio de 1924 [en La Farándula, págs. 181-189].
- -----: "Casa de conversación", ABC, 11 de julio de 1924 [en Escritores, págs. 227-232].
- -----: "El campo del arte", ABC, 28 de julio de 1924 [en Escritores, págs. 219-225].
- -----: "Lo que debe ser el arte del actor", La Prensa, 14 de septiembre de 1924 [no en volumen].
- -----: "A propósito de Moratín", ABC, 30 de octubre de 1924 [en Ante las candilejas, págs. 40-44] [en El oasis de los clásicos, págs. 249-253].
- -----: "El secreto descubierto", ABC, 27 de noviembre de 1924 [no en volumen].
- -----: "Baroja y la técnica", ABC, 12 de diciembre de 1924 [en Ante Baroja].
- -----: "Dos tendencias estéticas", ABC, 6 de febrero de 1925 [en Ante Baroja].
- -----: "Réplica con pormenores", ABC, 22 de febrero de 1925 [en El oasis de los clásicos, págs. 130-133].
- -----: "Problemas de la novela", ABC, 8 de mayo de 1925 [en Ante Baroja].
- -----: "Campanadas en el silencio", ABC, 20 de mayo de 1925 [en Palabras al viento, págs. 47-51] [en Ante Baroja].
- -----: "Un retrato imaginario. Góngora", ABC, 28 de mayo de 1925 [en Le- yendo a los poetas, págs. 61-65].

- -----: "La crisis teatral", La Prensa, 14 de junio de 1925 [no en volumen].
- -----: "A un joven escritor", ABC, 18 de junio de 1925 [en El artista y el estilo].
- -----: "De la crisis teatral", ABC, 23 de junio de 1925 [en Ante las candilejas, págs. 79-83].
- -----: "Debate sobre la novela", La Prensa, 5 de julio de 1925 [no en volumen].
- -----: "El límite infranqueable", ABC, 14 de julio de 1925 [en El oasis de los clásicos, págs. 268-272].
- -----: "De una extraña modalidad", ABC, 22 de julio de 1925 [no en volumen].
- -----: "Final de año literario", La Prensa, 23 de agosto de 1925 [no en volumen].
- -----: "Libros franceses", La Prensa, 27 de agosto de 1925 [no en volumen].
- -----: "Proseguir y adelantar", ABC, 29 de agosto de 1925 [en El artista y el estilo].
- -----: "El triunfo de la novela", La Prensa, 30 de agosto de 1925 [no en volumen].
- -----: "*El escritor*, de Pierre Millé", La Prensa, 6 de septiembre de 1925 [no en volumen].
- -----: "Estrategia literaria", La Prensa, 13 de septiembre de 1925 [no en volumen].
- -----: "La originalidad literaria", La Prensa, 27 de septiembre de 1925 [no en volumen].
- -----: "El arte de escribir", La Prensa, 11 de octubre de 1925 [no en volumen].
- -----: "Escenas modernas. De frac por el tragaluz", Blanco y Negro, 18 de octubre de 1925 [no en volumen].
- -----: "Marcel Proust", La Prensa, 18 de octubre de 1925 [no en volumen].
- -----: "Las dos ideas de Proust", La Prensa, 22 de octubre de 1925 [no en volumen].

- -----: "El arte de Proust", ABC, 2 de noviembre de 1925 [en Andando y pensando].
- -----: "El teatro de Pirandello", ABC, 25 de noviembre de 1925 [en Ante las candilejas, págs. 175-179].
- -----: "El arte del actor", ABC, 3 de diciembre de 1925 [en Escena y sala, págs. 84-88].
- -----: "La comedia clásica", ABC, 12 de enero de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 17-21] (No en guía de Fox. ¿= La Prensa, 17-XII-1922?)
- -----: "Sobre la técnica teatral", La Prensa, 17 de enero de 1926 [no en volumen].
- -----: "Breve sainete", ABC, 30 de enero de 1926 [en Escena y sala, págs. 16-21].
- -----: "El desenlace", ABC, 11 de febrero de 1926 [en Escena y sala, págs. 22-27].
- -----: "Sobre el teatro", ABC, 20 de febrero de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 84-88].
- -----: "La dirección de la Academia", La Prensa, 21 de febrero de 1926 [en Sin perder los estribos].
- -----: "Del trabajo literario", ABC, 4 de marzo de 1926 [en El artista y el estilo].
- -----: "La más fuerte pasión", ABC, 17 de marzo de 1926 [en Escena y sala, págs. 99-104].
- -----: "El pleito teatral", ABC, 26 de marzo de 1926 [en Escena y sala, págs. 80-83].
- -----: "El arte del actor", ABC, 8 de abril de 1926 [en Escena y sala, págs. 88-93].
- -----: "La renovación teatral", ABC, 15 de abril de 1926 [en Escena y sala, págs. 93-98].
- -----: "La interpretación escénica", ABC, 23 de abril de 1926 [en Escena y sala, págs. 28-31].
- -----: "El primer ensayo", ABC, 8 de mayo de 1926 [en Escena y sala, págs. 32-39].
- -----: "Dos autos sacramentales", ABC, 15 de mayo de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 180-184].

- -----: "Poesía española", La Prensa, 16 de mayo de 1926 [= "Meléndez Valdés", en Leyendo a los poetas, págs. 93-98].
- -----: "Del teatro. La escena española", La Prensa, 23 de mayo de 1926 [no en volumen].
- -----: "Los grandes actores", La Prensa, 30 de mayo de 1926 [no en volumen].
- -----: "El escritor y el público", La Prensa, 6 de junio de 1926 [no en volumen].
- -----: "Todo está hecho", ABC, 8 de junio de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 185-189].
- -----: "Humoradas teatrales", ABC, 12 de junio de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 58-62].
- -----: "Los cursos para extranjeros", La Prensa, 13 de junio de 1926 [no en volumen].
- -----: "Pedro Salinas juzgado por Azorín", La Verdad, 4 de julio de 1926 [Versión abreviada del artículo "Poesía española", La Prensa, 16 de mayo de 1926].
- -----: "El arte de Pedro Salinas", ABC, 9 de julio de 1926 [en Escritores, págs. 245-249] [en Ecos del tiempo, págs. 162-164].
- -----: "En torno a la crisis teatral", La Prensa, 11 de julio de 1926 [no en volumen].
- -----: "Novedades teatrales", La Prensa, 18 de julio de 1926 [no en volumen].
- -----: "El sentido de lo cómico", ABC, 22 de julio de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 89-92].
- -----: "La transición teatral", La Prensa, 1 de agosto de 1926 [no en volumen].
- -----: "La renovación teatral", ABC, 6 de agosto de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 93-97].
- -----: "Las relaciones literarias", La Prensa, 8 de agosto de 1926 [no en volumen].
- -----: "Las acotaciones teatrales", ABC, 12 de agosto de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 98-101].

- -----: "Para un estudio de Benavente", ABC, 21 de agosto de 1926 [en Escena y sala, págs. 63-68].

- -----: "El libro francés", La Prensa, 22 de agosto de 1926 [no en volumen].

- -----: "El teatro de Benavente", ABC, 4 de septiembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 68-73].

- -----: "La vejez", La Prensa, 12 de septiembre de 1926 [no en volumen].

- -----: "Generaciones literarias", La Prensa, 26 de septiembre de 1926 [no en volumen].

- -----: "Un librito de sensaciones", ABC, 8 de octubre de 1926 [no en volumen].

- -----: "A+B+A", ABC, 15 de octubre de 1926 [en Ante Baroja].

- -----: "El arte del actor", La Prensa, 17 de octubre de 1926 [no en volumen].

- -----: "El porvenir del teatro", ABC, 22 de octubre de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 102-106].

- -----: "El teatro futuro", ABC, 5 de noviembre de 1926 [en Ante las candilejas, págs. 107-111].

- -----: "La crítica teatral", ABC, 11 de noviembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 151-155].

- -----: "Los críticos teatrales", ABC, 17 de noviembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 156-161].

- -----: "Las antologías", La Prensa, 21 de noviembre de 1926 [no en volumen].

- -----: "Los famosos críticos", ABC, 7 de diciembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 162-169].

- -----: "Contestación a Azorín", ABC, 18 de diciembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 170-175].

- -----: "Dos palabras a los críticos", ABC, 25 de diciembre de 1926 [en Escena y sala, págs. 176-178].

- -----: "La crítica teatral en 1926", ABC, 1 de enero de 1927 [en Escena y sala, págs. 179-183].

- -----: "¿Críticos teatrales? ¡Bah!", ABC, 4 de enero de 1927 [en Escena y sala, págs. 184-189].

- -----: "La cuestión de los críticos autores", ABC, 15 de enero de 1927 [en Escena y sala, págs. 190-195].
- -----: "El teatro en España", La Prensa, 23 de enero de 1927 [no en volumen].
- -----: "Muñoz Seca, el libertador", ABC, 5 de febrero de 1927 [en Escena y sala, págs. 196-201].
- -----: "El caso argentino de Suárez de Deza", La Prensa, 6 de febrero de 1927 [no en volumen].
- -----: "Concepto del teatro", La Gaceta Literaria, 15 de febrero de 1927 [no en volumen].
- -----: "Inutilidad de la crítica teatral", ABC, 15 de febrero de 1927 [en Escena y sala, págs. 202-208].
- -----: "Inepcias de la crítica. La obra no está lograda", ABC, 26 de febrero de 1927 [en Escena y sala, págs. 209-214].
- -----: "Defensa de Díez Canedo", ABC, 4 de marzo de 1927 [en Escena y sala, págs. 215-219].
- -----: "*El dictador*, de Jules Romains", La Prensa, 6 de marzo de 1927 [no en volumen].
- -----: "La verdadera crítica", ABC, 11 de marzo de 1927 [en Escena y sala, págs. 220-225].
- -----: "Autocrítica: *Brandy, mucho brandy*", ABC, 17 de marzo de 1927 [en La farándula, págs. 191-196].
- -----: "Las obras de Becque", La Prensa, 20 de marzo de 1927 [no en volumen].
- -----: "Una obra y un estreno", La Nación, 23 de marzo de 1927 [en La farándula, págs. 197-219] (Conferencia pronunciada por Azorín en el diario La Nación).
- -----: "Una actriz", La Prensa, 27 de marzo de 1927 [no en volumen].
- -----: "El teatro en España", La Prensa, 3 de abril de 1927 [no en volumen].
- -----: "El superrealismo es un hecho evidente", ABC, 7 de abril de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 112-116].
- -----: "Una obra superrealista", ABC, 14 de abril de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 190-194].

- -----: "Excursiones a América", La Prensa, 17 de abril de 1927 [no en volumen].
- -----: "Contra el teatro literario", ABC, 21 de abril de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 195-199].
- -----: "*Jean le Maufranc*", La Prensa, 8 de mayo de 1927 [no en volumen].
- -----: "Juan Víctor Pellerin", ABC, 12 de mayo de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 200-205].
- -----: "Los Pitoeff", La Prensa, 15 de mayo de 1927 [no en volumen].
- -----: "Jacques de Lacretelle", La Prensa, 22 de mayo de 1927 [no en volumen].
- -----: "El cine y el teatro", ABC, 26 de mayo de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 117-121] [en Ecos del tiempo, págs. 158-161].
- -----: "El superrealismo en el teatro" [Entrevista de Azorín con Luis Calvo], ABC, 31 de mayo de 1927 [no en volumen].
- -----: "Opiniones de Gastón Baty", ABC, 2 de junio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 206-210].
- -----: "La última novela de Mauriac", La Prensa, 5 de junio de 1927 [en Crítica de años cercanos, págs. 197-202].
- -----: "El teatro nacional", ABC, 11 de junio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 122-127].
- -----: "En el escenario. Una gran trágica", Blanco y Negro, 12 de junio de 1927 [en Escena y sala, págs. 115-120].
- -----: "Temas teatrales", La Prensa, 12 de junio de 1927 [en Crítica de años cercanos, págs. 191-196].
- -----: "De Claparede a Pirandello", ABC, 17 de junio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 211-215].
- -----: "Las cuartillas y el escenario", ABC, 23 de junio de 1927 [en Escena y sala, págs. 40-44].
- -----: "La paradoja de la censura", La Prensa, 26 de junio de 1927 [en La hora de la pluma, págs. 81-86].
- -----: "*El cobarde*, de Lenormand", La Prensa, 3 de julio de 1927 [no en volumen].

- -----: "Libros sobre el teatro", ABC, 21 de julio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 216-219].
- -----: "La situación teatral", ABC, 28 de julio de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 128-131].
- -----: "Pierre Jean Jouve", La Prensa, 31 de julio de 1927 [no en volumen].
- -----: "La renovación del teatro", ABC, 11 de agosto de 1927 [en Escena y sala, págs. 110-114].
- -----: "Lo selecto y lo popular", ABC, 18 de agosto de 1927 [en Escena y sala, págs. 48-52].
- -----: "Algunos libros nuevos", La Prensa, 21 de agosto de 1927 [no en volumen].
- -----: "Otra vez y siempre. Muñoz Seca", ABC, 1 de septiembre de 1927 [en Escena y sala, págs. 53-58].
- -----: "Clausura", ABC, 6 de septiembre de 1927 [en Escena y sala, págs. 105-109].
- -----: "De las candilejas", ABC, 15 de septiembre de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 132-136].
- -----: "Jean Jacques Bernard", La Prensa, 18 de septiembre de 1927 [no en volumen].
- -----: "Sassone y las candilejas", ABC, 29 de septiembre de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 137-141].
- -----: "Decoraciones", ABC, 6 de octubre de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 142-146].
- -----: "La última novela de Paul Morand", La Prensa, 9 de octubre de 1927 [en Crítica de años cercanos, págs. 203-208].
- -----: "Una gran actriz", ABC, 13 de octubre de 1927 [en Escena y sala, págs. 121-126].
- -----: "La última novela de Duhamel", La Prensa, 16 de octubre de 1927 [en Los médicos, págs. 93-101].
- -----: "Modas literarias", La Prensa, 23 de octubre de 1927 [en Crítica de años cercanos, págs. 209-214].
- -----: "Desorientación", ABC, 27 de octubre de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 147-152].

- -----: "Observaciones sobre Valéry", La Prensa, 30 de octubre de 1927 [en Crítica de años cercanos, págs. 215-221].

- -----: "Una antología francesa", La Prensa, 6 de noviembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "Autocrítica: *Comedia del arte*", ABC, 10 de noviembre de 1927 [en Comedia del arte].

- -----: "El porvenir del teatro", ABC, 10 de noviembre de 1927 [en Escena y sala, págs. 127-130].

- -----: "Problemas literarios", La Prensa, 13 de noviembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "Literatura francesa", La Prensa, 20 de noviembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "El actor en el museo", ABC, 24 de noviembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "Un estreno de Vives", La Prensa, 27 de noviembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "En la primera caja", ABC, 1 de diciembre de 1927 [en Ante las candilejas, págs. 153-159].

- -----: "La innovación de Benavente", ABC, 8 de diciembre de 1927 [en Escena y sala, págs. 74-79].

- -----: "Un crítico teatral", ABC, 15 de diciembre de 1927 [en Escena y sala, págs. 226-230].

- -----: "La novela en Francia", La Prensa, 18 de diciembre de 1927 [no en volumen].

- -----: "Las reformas del Consejo", La Prensa, 26 de diciembre de 1927 [en La hora de la pluma, págs. 105-109].

- -----: "La topografía de la sociedad literaria en 1927", ABC, 1 de enero de 1928 [no en volumen].

- -----: "La comedia clásica", ABC, 12 de enero de 1928 [en Ante las candilejas, págs. 17-21].

- -----: "Baroja y los jóvenes. Las mascaradas sangrientas", ABC, 19 de enero de 1928 [en Ante Baroja].

- -----: "Henry de Montherlant", La Prensa, 5 de febrero de 1928 [no en volumen].
- -----: "¿Cómo debería organizarse el futuro régimen?", ABC, 16 de febrero de 1928 [en La hora de la pluma, págs. 111-112].
- -----: "Literatura francesa", La Prensa, 1 de abril de 1928 [no en volumen].
- -----: "Nicolás Nicolaewitch Evreinoff", La Prensa, 8 de abril de 1928 [no en volumen].
- -----: "El séptimo arte", La Prensa, 15 de abril de 1928 [en El cinematógrafo, págs. 17-22].
- -----: "El gobierno de los intelectuales. Ante un centenario", ABC, 9 de mayo de 1928 [no en volumen].
- -----: "Los intelectuales. Un problema", ABC, 13 de junio de 1928 [en El artista y el estilo].
- -----: "Generaciones literarias", La Prensa, 15 de julio de 1928 [no en volumen].
- -----: "Los escritores nuevos", La Prensa, 22 de julio de 1928 [no en volumen].
- -----: "Los escritores y la política", La Prensa, 26 de julio de 1928 [no en volumen].
- -----: "Escritores de España. Prejuicios", ABC, 13 de septiembre de 1928. [en El artista y el estilo].
- -----: "España. Álvarez Cienfuegos", Blanco y Negro, 7 de octubre de 1928 [en Los clásicos redivivos, págs. 97-101].
- -----: "Sobre Baudelaire y Flaubert", La Prensa, 11 de octubre de 1928 [no en volumen].
- -----: "Editores españoles. Libros", ABC, 24 de octubre de 1928 [no en volumen].
- -----: "Miguel de Unamuno", La Prensa, 4 de noviembre de 1928 [no en volumen].
- -----: "Literatura francesa", La Prensa, 2 de diciembre de 1928 [no en volumen].
- -----: "Literatura española", La Prensa, 16 de diciembre de 1928 [no en volumen].

- -----: "Biografías novelescas", La Prensa, 23 de diciembre de 1928 [no en volumen].
- -----: "La producción bibliográfica", La Prensa, 3 de enero de 1929 [no en volumen].
- -----: "La lírica española. Época", ABC, 17 de enero de 1929 [no en volumen, aunque recogido por Biruté Ciplijauskaitė en Jorge Guillén, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1975, págs. 107-109].
- -----: "Poetas españoles. Caminos", ABC, 16 de febrero de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 62-65] [en Ecos del tiempo, págs. 165-167].
- -----: "Jóvenes españoles. Diferencias", ABC, 20 de febrero de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 66-69] [en Ecos del tiempo, págs. 168-171].
- -----: "Enrique Díez Canedo", La Prensa, 10 de marzo de 1929 [en Ultramarinos, págs. 107-111].
- -----: "Literatura española. Superación", ABC, 20 de marzo de 1929 [no en volumen].
- -----: "Españoles. El P. Gracián", Blanco y Negro, 31 de marzo de 1929 [en Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros].
- -----: "Los ángeles. Poesía", ABC, 6 de junio de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 75-78] [en Ecos del tiempo, págs. 172-174].
- -----: "La España literaria", La Prensa, 4 de julio de 1929 [no en volumen].
- -----: "Dos mundos. Poesía", ABC, 10 de julio de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 79-82].
- -----: "La tercera prueba. Jarnés", ABC, 16 de julio de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 83-86].
- -----: "El paso oculto. Poesía", ABC, 19 de julio de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 87-90].
- -----: "Españoles. Don Luis de Góngora", Blanco y Negro, 11 de agosto de 1929 [en Los clásicos redivivos, págs. 54-59].
- -----: "En España. Originalidad", La Prensa, 15 de agosto de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 95-98].
- -----: "Un manifiesto político", La Prensa, 19 de agosto de 1929 [en La hora de la pluma, págs. 119-124].
- -----: "Tres poetas", La Prensa, 8 de septiembre de 1929 [en Ultramarinos, págs. 112-118] [en Ecos del tiempo, págs. 175-179].

- -----: "Desenlaces: *La vida es sueño*", ABC, 24 de octubre de 1929 [en Ante las candilejas, págs. 36-39].
- -----: "Siguiendo a Tamayo. Lógica", ABC, 31 de octubre de 1929 [en Ante las candilejas, págs. 51-57].
- -----: "Superrealismo", Revista de Occidente, nº 77, noviembre de 1929.
- -----: "Biografías. La conciencia", ABC, 14 de noviembre de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 17-19].
- -----: "Política española", La Prensa, 25 de noviembre de 1929 [en La hora de la pluma, págs. 131-135].
- -----: "La revolución teatral. Incipit", ABC, 28 de noviembre de 1929 [en Ante las candilejas, págs. 160-163].
- -----: "Los cuentistas", La Prensa, 1 de diciembre de 1929 [no en volumen].
- -----: "España. Pancorbo", ABC, 3 de diciembre de 1929 [no en volumen].
- -----: "Los literatos", La Prensa, 8 de diciembre de 1929 [no en volumen].
- -----: "Los poetas. Jacinta", ABC, 11 de diciembre de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 115-118].
- -----: "Imágenes. Luis Candelas", ABC, 18 de diciembre de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 119-123].
- -----: "España. Figurería", ABC, 24 de diciembre de 1929 [en Crítica de años cercanos, págs. 20-22].
- -----: "El año del público", ABC, 29 de diciembre de 1929 [no en volumen].
- -----: "España. Velocidad", ABC, 4 de enero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 23-25].
- -----: "España. Rafael Alberti", ABC, 16 de enero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 128-131].
- -----: "Autocrítica de Maya", ABC, 23 de enero de 1930 [no en volumen].
- -----: "España. Jóvenes", ABC, 24 de enero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 26-29].
- -----: "España. José Bergamín", ABC, 31 de enero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 137-140].

- -----: "España. Osuna", ABC, 7 de febrero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 141-144].

- -----: "España. Poesía", ABC, 19 de febrero de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 30-33].

- -----: "Superrealismo: las tres caretas", Blanco y Negro, 2 de marzo de 1930 [no en volumen].

- -----: "España. Tritormo II", ABC, 5 de abril de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 39-42].

- -----: "El estreno de *Maya*", La Prensa, 6 de abril de 1930 [en Ultramarinos, págs. 177-183].

- -----: "Autocrítica de *Angelita*", La Voz de Levante, 4 de mayo de 1930 [no en volumen. Reproducida por Vicente RAMOS en "Algunos textos desconocidos de Azorín", en Homenaje a Azorín. III asamblea comarcal de escritores. Monóvar, 1973, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1976, págs 39-41].

- -----: "Los aficionados", La Prensa, 15 de junio de 1930 [en La Farándula, págs. 161-168] [en Escena y sala, págs. 131-138] [en Ultramarinos, págs. 184-190].

- -----: "España. Naufragio", ABC, 10 de julio de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 163-166].

- -----: "España. La Nardo", ABC, 1 de agosto de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 43-45].

- -----: "España. Altolaguirre", ABC, 15 de agosto de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 167-170].

- -----: "Primitivismo", ABC, 5 de septiembre de 1930 [en De Valera a Miró].

- -----: "España", La Prensa, 7 de septiembre de 1930 [en La amada España, págs. 211-217, con nuevo título: "El prado de San Jerónimo"].

- -----: "El mapa literario de España", La Prensa, 5 de octubre de 1930 [en La amada España, págs. 218-224].

- -----: "La crítica literaria", La Prensa, 12 de octubre de 1930 [en Ultramarinos, págs. 33-38].

- -----: "Actores", La Prensa, 19 de octubre de 1930 [en La Farándula, págs. 169-175].

- -----: "Correo español. Los precursores", El Sol, 24 de octubre de 1930 [no en volumen].

- -----: "Andrés Gide", La Prensa, 2 de noviembre de 1930 [en Crítica de años cercanos, págs. 222-227].

- -----: "Federico Mistral", La Prensa, 30 de noviembre de 1930 [en Ultramarinos, págs. 126-132].

- -----: "Teatro y pueblo", La Prensa, 14 de diciembre de 1930 [en Escena y sala, págs. 144-150].

- -----: "Carta de Azorín", Ddooss, 1 de enero de 1931 [no en volumen].

- -----: "Arturo Rimbaud", La Prensa, 4 de enero de 1931 [en Ultramarinos, págs. 119-125].

- -----: "Cartas de Proust", La Prensa, 5 de abril de 1931 [en Ultramarinos, págs. 39-45].

- -----: "Estafeta de alcance. Nuevo libro de Ortega y Gasset", Crisol, 11 de abril de 1931 [no en volumen].

- -----: "Una comedia", La Prensa, 12 de abril de 1931 [en Ultramarinos, págs. 205-210].

- -----: "Un viaje", La Prensa, 17 de mayo de 1931 [en Ultramarinos, págs. 53-58].

- -----: "Estafeta de alcance. La República es de los intelectuales", Crisol, 4 de junio de 1931 [en La hora de la pluma, págs. 191-194].

- -----: "Estafeta de alcance. La materia histórica", Crisol, 9 de junio de 1931 [no en volumen].

- -----: "Descanso tras el viaje", La Prensa, 14 de junio de 1931 [en Ultramarinos, págs. 73-78].

- -----: "Los cuatro dones", Crisol, 2 de julio de 1931 [no en volumen].

- -----: "Huellas en la arena. Un escritor joven", Crisol, 6 de julio de 1931 [no en volumen].

- -----: "Huellas en la arena. La gestación artística", Crisol, 11 de julio de 1931 [no en volumen].

- -----: "Paul Valéry", La Prensa, 16 de agosto de 1931 [en Ultramarinos, págs. 133-139].

- -----: "La última obra de Pellerin", La Prensa, 13 de septiembre de 1931 [en Ultramarinos, págs. 211-216].

- -----: "Segundo acto de lo mismo", Crisol, 17 de septiembre de 1931 [en La hora de la pluma, págs. 201-206].
- -----: "Los organismos superiores", Crisol, 30 de septiembre de 1931 [no en volumen].
- -----: "Jarnés, letal", Crisol, 2 de noviembre de 1931 [no en volumen].
- -----: "La rutilante", La Prensa, 22 de noviembre de 1931 [en Ultramarinos, págs. 217-223].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 31 de enero de 1932 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 21 de febrero de 1932 [no en volumen].
- -----: "La figurería", La Prensa, 28 de febrero de 1932 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 22 de mayo de 1932 [no en volumen].
- -----: "Teatros", Luz, 8 de junio de 1932 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 7 de agosto de 1932 [no en volumen].
- -----: "Las maneras de escribir", La Prensa, 23 de octubre de 1932 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 27 de noviembre de 1932 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 29 de enero de 1933 [no en volumen].
- -----: "La difícil composición", La Prensa, 19 de febrero de 1933 [no en volumen].
- -----: "El sombrero del señor cura", La Prensa, 2 de abril de 1933 [no en volumen].
- -----: "Prólogo a *Ifach*", Luz, 6 de abril de 1933 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 9 de abril de 1933 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 23 de abril de 1933 [no en volumen].

- -----: "Acerca del estilo literario", La Prensa, 30 de abril de 1933 [no en volumen].
- -----: "Liquidación de la posguerra", La Prensa, 14 de mayo de 1933 [no en volumen].
- -----: "Sueños", Luz, 15 de mayo de 1933 [no en volumen].
- -----: "El arte de la escena", La Prensa, 18 de junio de 1933 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 30 de julio de 1933 [no en volumen].
- -----: "Exégesis de poesía", La Prensa, 6 de agosto de 1933 [no en volumen].
- -----: "Índice de libros nuevos españoles", La Prensa, 20 de agosto de 1933 [no en volumen].
- -----: "En torno al idioma", La Prensa, 8 de octubre de 1933 [en Ultramarinos, págs. 146-151].
- -----: "Defensa de la vejez", La Prensa, 29 de noviembre de 1933 [no en volumen].
- -----: "El círculo eterno", La Prensa, 11 de febrero de 1934 [no en volumen].
- -----: "La poesía romántica española", La Prensa, 6 de mayo de 1934 [en Ultramarinos, págs. 153-158].
- -----: "Azorín habla del PEN Club", Ahora, 4 de julio de 1934 [no en volumen].
- -----: "El escritor y el ambiente", La Prensa, 17 de febrero de 1935 [en La hora de la pluma, págs. 325-330].
- -----: "Ignorado en el huerto. Modestia", Ahora, 4 de septiembre de 1935 [en Dicho y hecho, págs. 116-120].
- -----: "Los misterios de la puntuación", La Prensa, 13 de octubre de 1935 [en El artista y el estilo].
- -----: "El arte del actor", Ahora, 23 de octubre de 1935 [en Cavilar y contar, pero en el libro se ha suprimido la referencia a Antonio Espina].
- -----: "Los balcones de gobernación", Ahora, 1 de enero de 1936 [en Dicho y hecho, págs. 179-184].

- -----: "Isla en el tiempo. Jorge Guillén", Ahora, 26 de febrero de 1936 [en Dicho y hecho, págs. 201- 205] [en Ecos del tiempo, págs. 180-183].
- -----: "La interferencia apasionada: Pedro Salinas", Ahora, 11 de marzo de 1936 [en Dicho y hecho, págs. 206-211].
- -----: "La corporeidad de lo abstracto. Domenchina", Ahora, 8 de abril de 1936 [en Dicho y hecho, págs. 218-222].
- -----: "El PEN Club Español", La Prensa, 7 de junio de 1936 [no en volumen].
- -----: "El actor en escena", La Prensa, 19 de julio de 1936 [en Ultramarinos, págs. 230-235].
- -----: "La situación actual de Gide", La Prensa, 25 de octubre de 1936 [no en volumen].
- -----: "Los viejos y los jóvenes", La Prensa, 1 de noviembre de 1936 [en Trasuntos de España].
- -----: "Las influencias literarias", La Prensa, 20 de diciembre de 1936 [en Ultramarinos, págs. 99-104].
- -----: "A propósito de un estreno", Arriba, 20 de mayo de 1941 [no en volumen].
- -----: "Víspera, de Samuel Ros", Arriba, 21 de mayo de 1941 [no en volumen].
- -----: "Los cafés de Madrid" (antes de noviembre de 1941), Epílogo de Azorín a Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos.
- -----: "En el ensayo", La Prensa, 18 de enero de 1942 [no en volumen].
- -----: "Problema social y estético", El Español, 25 de septiembre de 1943 [en Sin perder los estribos, págs. 69-72].
- -----: "Algunos versos", ABC, 7 de julio de 1944 [en La cabeza de Castilla, págs. 59-62].
- -----: "Algo sobre poesía", Destino, 30 de julio de 1944 [en Sin perder los estribos, págs. 51-56].
- -----: "Ortega y el orador", Cuadernos de Adán, febrero de 1945 (pero datado en 1944) [en Sin perder los estribos, págs. 181-191].

- -----: "Comento a Ortega", ABC, 7 de mayo de 1946 [no en volumen].
- -----: "Al margen de un Pirandello", ABC, 28 de julio de 1946 [no en volumen].
- -----: "Ortega y Don Quijote" [en Con permiso de los cervantistas, págs. 189-190].
- -----: "La Historia", ABC, 6 de marzo de 1949 [en Historia y vida, págs. 16-18].
- -----: "El Lazarillo", ABC, 30 de octubre de 1949 [en El Pasado, págs. 17-20].
- -----: "Salvador Dalí", La Prensa, 8 de enero de 1950 [no en volumen].
- -----: "Luz de Madrid", ABC, 6 de diciembre de 1950 [en El cinematógrafo, págs. 119-121].
- -----: "Dos peligros", ABC, 2 de enero de 1951 [en El cinematógrafo].
- -----: "André Gide", ABC, 31 de marzo de 1951 [no en volumen].
- -----: "Cine de fantasía" (1953) [en El cine y el momento].
- -----: "Orteguiana" (1959) [en Agenda, págs. 37-40].
- -----: "Proust, Cervantes" (1960) [en Ejercicios de castellano, págs. 81-84].
- -----: "Carta íntima" [en Ejercicios de castellano, págs. 93-95].
- -----: "Recuadro de constituciones", ABC, 2 de diciembre de 1960 [en Los recuadros, págs. 77-79].
- -----: "Recuadro de Villalón", ABC, 14 de julio de 1961 [en Los recuadros, págs. 119-121].
- -----: "La sintaxis", ABC, 21 de julio de 1962 [en Los recuadros, págs. 159-162].

II. SOBRE AZORÍN: ALGUNOS ARTÍCULOS, RESEÑAS Y ENTREVISTAS (1923-1936)

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Azorín y la política", Revista de Occidente, nº 5, noviembre de 1923.
- GUERRERO RUIZ, Juan: "Actualidad y crítica. Pequeñas notas literarias", La

Verdad (Murcia), 18 de noviembre de 1923.

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Estreno de una comedia de Azorín: *Old Spain*", El Sol, 14 de septiembre de 1926.

- FLORIDOR: "Old Spain", ABC, 4 de noviembre de 1926.

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "El estreno de Old Spain en Madrid", El Sol, 4 de noviembre de 1926.

- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón: "Azorín nos dice... El teatro y la crítica", Blanco y Negro, 19 de diciembre de 1926.

- VV. AA.: "La crítica de teatros y la crítica de críticos", ABC, 23 de diciembre de 1926.

- ANÓNIMO: "La crítica de teatros y la crítica de críticos", ABC, 25 de diciembre de 1926.

- FLORIDOR: "Contestando a Azorín", ABC [Recorte sin fecha] (1926).

- MONTERO ALONSO, José: "Azorín, en un ensayo de *Brandy, mucho brandy*, habla de la tendencia antirrealista en el teatro contemporáneo", Nuevo Mundo, 18 de marzo de 1927.

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Defensa de Azorín", El Sol, 18 de marzo de 1927.

- FLORIDOR: "Brandy, mucho brandy", ABC, 18 de marzo de 1927.

- CALVO, Luis: "El surrealismo en el teatro", ABC, 31 de marzo de 1927 [Entrevistas con Azorín, Pérez de Ayala, Benavente, Muñoz Seca y Guillermo de Torre].

- MIÑANA, Federico: "Azorín habla. Azorín sonríe. Azorín se toca el corazón. Azorín explica" [Recorte sin fecha. Reproduce fragmentos de una entrevista de Azorín con Javier SÁNCHEZ OCAÑA en el Heraldo de Madrid el 21 de abril de 1927].

- PÉREZ CLOTET, P.: "Azorín y la renovación del teatro en España", Revista del Ateneo de Jerez de la Frontera, 1927, págs. 74-76.

- ANÓNIMO: "Interesante conferencia de Azorín", ABC, 23 de abril de 1927.

- CASTRO, Cristóbal de: "A unos y a otros. Superrealismo", La Libertad, 23 de abril de 1927.

- LANTIER, Claudio: "La conferencia de Azorín en el teatro de la Comedia, en Valencia" [Recorte sin lugar ni fecha; abril de 1927].

- CASANUEVA, Arturo: "El teatro surrealista. El estreno de Azorín en Santander", La Libertad, 1 de mayo de 1927.

- NAVARRO, Leandro: "Una visita a Azorín", Argos, julio de 1927, págs. 21-22.
- ANÓNIMO: "Homenaje a Azorín [en Monóvar]", ABC, 29 de julio de 1927.
- TRIVELÍN: "Una hora de ensayo. Con Azorín, en el Fuencarral", ABC, 10 de noviembre de 1927.
- ANÓNIMO: "Azorín, en Fuencarral", La Libertad, 24 de noviembre de 1927.
- MACHADO, Manuel: "Azorín y Muñoz Seca estrenan, pero no juntos", La Libertad, 26 de noviembre de 1927.
- ANÓNIMO: "Comedia del Arte, de Azorín", ABC, 26 de noviembre de 1927.
- ALSINA, Juan: "Azorín: Comedia del arte", La Nación, 26 de noviembre de 1927.
- MIQUIS, Alejandro: "Una obra de Azorín", La Esfera, 17 de diciembre de 1927.
- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Azorín, reformador [sobre *El Clamor*]", El Universal de Caracas, 5 de julio de 1928.
- LÓPEZ RUBIO, José: "Espejos de papel", Estampa, nº 31, 21 de julio de 1928.
- NAVAS, Federico: "[Entrevista con] Azorín", en Las esfinges de Talía o Encuesta sobre el teatro español contemporáneo, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1928.
- MILLA, Fernando: "Un poquito más sobre superrealismo (y ustedes perdonen)", La Esfera, 29 de septiembre de 1928.
- ANDRENIO: "Félix Vargas y Azorín", La Voz, diciembre de 1928.
- ALCOVER, R.: "Félix Vargas. Novela por don José Martínez Ruiz (Azorín)", El Pueblo Católico (Jaén), 21 de marzo de 1929.
- S-O, F.: "Félix Vargas", ABC, 1929 [Recorte sin fecha].
- ANDRENIO: "Azorín, cuentista" [sobre *Blanco en azul*], El Sol, 20 de julio de 1929.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J.: "Blanco en azul", ABC, 3 de julio de 1929.
- ARAUJO-COSTA, Luis: "Maya", La Época, 27 de enero de 1930.
- MORI, Arturo: "Maya, de Gantillon [Traducción de Azorín]", EL Liberal, 26 de enero de 1930.

- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Maya", El Sol, 26 de enero de 1930.
- FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio: "Estreno de Maya en la Zarzuela", El Imparcial, 26 de enero de 1930.
- ANSELMO: "En la Zarzuela se estrena Maya, entre aplausos y protestas", Nuevo Mundo, 5 de febrero de 1930.
- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Superrealismo azoriniano", El Sol, 5 de marzo de 1930.
- S.O.: "Revista de libros. Angelita", La Voz, 10 de junio de 1930.
- LÓPEZ PRUDENCIO, J.: "Noticia de libros. Angelita", ABC, 13 de agosto de 1930.
- ANÓNIMO: "Autores nuevos y nuevos autores. Enrique Jardiel Poncela contesta a veintidós preguntas que le hace *Tararí*", Tararí, nº 3, 1 de noviembre de 1930.
- DÍEZ CANEDO, Enrique: "Pueblo", El Sol, c. finales de 1930 [Recorte sin fecha].
- CARANDELL, Juan: "El *Pueblo* de Azorín" [Recorte sin lugar ni fecha].
- LEONEL, Francis: "El alma de Azorín y sus libros [sobre *Pueblo*]" [Recorte sin lugar ni fecha].
- CARANDELL, Juan: "Otro libro sobre Azorín. I", El Noticiero Sevillano, 29 de enero de 1931.
- -----: "El *Azorín* de Gómez de la Serna. II", El Noticiero Sevillano, enero 1931.
- -----: FITZGERALD, T. A. [Probablemente es de Millard ROSENBERG]: "*Azorín*, de Ramón Gómez de la Serna", Hispania (California), nº 3, mayo de 1931.
- A. C.: "[Teatro] Benavente: La guerrilla", ABC, 12 de enero de 1936.

III. BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE AZORÍN: VIDA Y OBRA (CON ESPECIAL INCIDENCIA EN LA ETAPA "SUPERREALISTA")

- ABBOT, James H.: Azorín y Francia, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1973.
- ALLEN, Alma C.: Surrealism and the prose fiction of José Martínez Ruiz, Azorín, Boston, University Graduate School, 1960. [Tesis doctoral inédita]

- AYALA, Francisco: El escritor y su imagen. Ortega y Gasset, Azorín, Valle Inclán, Antonio Machado, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- CIFARELLI, Antonio Pippo: "Azorín e il surrealismo in terra di Spagna", Lettérature Moderne, 7 (1957), págs. 751-754.
- COSTE, Didier: "La narratividad limitada en *Pueblo de Azorín*", en José Martínez Ruiz (Azorín). actes du Premier Colloque International. Pau, 25-26 avril 1985, Université de Pau, J&D Editions, 1993, págs. 165-170.
- DÍAZ MEDIAVILLA, Antonio: "Superrealismo y teatro en Azorín: *Old Spain*", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du Premier Colloque International. Pau, 25-26 avril 1985, Université de Pau, J&D Editions, 1993, págs. 151-164.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: "El teatro de Azorín". Prólogo a AZORÍN: Obras Completas II. Teatro II. Lo Invisible. Cervantes o La casa encantada, Madrid, CIAP, 1931.
- -----: En torno a Azorín, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, Col. Austral, nº 1582.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "Las primeras novelas de Azorín: Aproximación a un estudio de la novela lírica en Martínez Ruiz", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du Premier Colloque International. Pau, 25-26 avril 1985, Université de Pau, Editions J&D, 1993, págs. 59-66.
- -----: "Azorín y los poetas del 27", Montearabí (Yecla), 8-9, 1990, págs. 7-14.
- -----: "Azorín y los poetas y la poesía de su tiempo", Anales azorinianos, 5, Alicante, CAM, 1996, págs. 53-73.
- FOX, Inman E.: Azorín as a Literary Critic, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1962.
- -----: "Lectura y literatura. (En torno a la inspiración libresca de Azorín)", Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898), Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, nº 72, 1988, págs. 121-155.
- -----: Azorín: Guía de la obra completa, Madrid, Castalia, Col. Literatura y Sociedad, 1992.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio: Hacia una bibliografía cronológica en torno a la letra y el espíritu de Azorín, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1956.
- GARCÍA MERCADAL, José: Azorín. Biografía ilustrada, Barcelona, Destino, 1967.

- GARCÍA-OTERO GONZÁLEZ, María Esther: Relaciones literarias entre Azorín y Francia, Universidad de Sevilla, 1990, 2 Vols. [Tesis doctoral inédita]
- GLAZE, Linda S.: "Azorín and film: another view of Azorín's theater", Artes Liberales, 11, 2 (1985), págs. 11-19.
- GRANELL, Manuel: Estética de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- GRANJEL, Luis S.: Retrato de Azorín, Madrid, Guadarrama, 1958.
- GULLÓN, Ricardo: La novela lírica, Madrid, Cátedra, 1984.
- JOINER, D. L.: Studies of Azorín (In memoriam of L. D. Joiner), edited by J. W. Zdenek, 1982.
- KRAUSE, Anna: Azorín, el pequeño filósofo. Indagaciones en el origen de una personalidad literaria, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- LAJOHN, Lawrence A.: "Surrealism in Azorín's Theater", en Kentucky Foreign Language Quarterly, 10 (1963), págs. 20-25. [Hay versión española en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (Ed.): El Surrealismo, Madrid, Taurus, 1982.]
- LIVINGSTONE, León: Tema y forma en las novelas de Azorín, Madrid, Gredos 1970.
- LLADÓ, José María: "Martínez Ruiz, el superrealismo y el cine", Revista (Barcelona), II, 68, 1953.
- LONDERO, Renata: Azorín narratore: I romanzi della maturità (1928-1944), Università degli Studi di Bologna, 1994 [Tesis doctoral inédita].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "La crítica literaria en Azorín", Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, 78, 1975, págs. 65-93.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio: "El babador y el sonajero: Azorín y el primer vanguardismo poético español (los ultraístas)", en Estanislao Ramón TRIVES y Herminia PROVENCIO (Eds.): Actas del Congreso Internacional Azorín en el Primer Milenio de la Lengua Castellana, Murcia, Universidad / CAM, 1998, págs. 281-296.
- LOTT, Robert E.: "Azorín's experimental period and surrealism", PMLA, LXXIX, junio de 1964, págs. 305-320.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel: "La creación azoriniana: una invitación al ensueño", Anales Azorinianos, 3, 1986, págs. 141-148.
- -----: "Azorín y la imagen de la realidad", Canelobre, 9, 1987, págs. 33-36.

- MANSO, Christian: "Recepción del surrealismo en Azorín hasta *Brandy, mucho brandy*", en Jesús GARCÍA GALLEG0 (Ed.): Surrealismo. El ojo soluble, Málaga, Revista Litoral, 1987, págs. 208-222.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María: Las novelas de Azorín, Madrid, Ínsula, 1960.
- -----: "Una especie literaria ambigua: los cuentos-crítica de Azorín", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du Premier Colloque International, Pau, 25-26 avril 1985. Pau: Université de Pau et des Pays de L' Adour, J&D Editions, 1993, págs. 189-195.
- MONTORO, Antonio: ¿Cómo es Azorín? (Datos y opiniones para su biografía), Madrid, Biblioteca Nueva, 1953.
- MULLERT, Werner: Azorín (José Martínez Ruiz). Contribución al estudio de la literatura española a fines del siglo XIX, Madrid, Biblioteca Nueva, 1930
- OUIMETTE, Víctor: "Azorín y el liberalismo instintivo", en AZORÍN: La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y de la República, Valencia, Pre-Textos, 1987, págs. 13-50.
- PACO, Mariano de: "Abolir el tiempo: *Angelita*, auto sacramental", Montearabí (Yecla), 8-9, 1990, págs. 57-65.
- ----- y DíEZ MEDIaVILLA, Antonio: "Introducción" a su edición de AZORÍN: Judit (Tragedia Moderna), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1993, págs. 11-106.
- PAYÁ BERNABÉ, José: "Azorín, político: del federalismo a la guerra civil", en Mariano de PACO (Ed.): Homenaje a Azorín en Yecla, Murcia, CAM, 1988, págs. 9-68.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel M^a: Azorín y la literatura española, Salamanca, Universidad, 1974.
- PÉREZ MINIK, Domingo: "Azorín o la evasión pura", en Debates sobre teatro español contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953, págs. 162-181.
- PIÑERA, Humberto: Novela y ensayo de Azorín, Madrid, AGESA, 1971.
- RAMOS, Vicente: "Algunos textos desconocidos de Azorín" en Homenaje a Azorín. III Asamblea comarcal de escritores, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973, págs. 35-41 [Recupera una autocrítica de Azorín a *Angelita* en La voz de Alicante].
- RIGUAL, Magdalena: "El eco de Azorín: 1987-1994. Estudios críticos", Separata del Boletín Informativo de la Casa Museo Azorín, nº 1, junio de 1995.

- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago: Azorín íntegro. (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico), Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.
- RISCO, Antonio: Azorín y la ruptura con la novela tradicional, Madrid, Alhambra, 1980.
- ROMÁ, Francisco: Azorín y el cine, Alicante, Diputación Provincial, 1977.
- SÁINZ DE BUJANDA, Fernando: Clausura de un centenario. Guía bibliográfica de Azorín, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique: "La visita literaria a Azorín. Un incidente olvidado del periodismo de los años veinte", Anales Azorinianos, 4, 1993, págs. 603-615.
- SERVODIDIO, Mirella d' Ambrosio: Azorín, escritor de cuentos, New York, Las Américas, 1971.
- SPIRES, Robert C.: "1902-1925: Martínez Ruiz (Azorín) and Vanguard Fiction" Siglo XX / 20th Century, 4 (1-2), 1986-1987, págs. 52-62.
- -----: "Doña Inés y la descaracterización vanguardista", Anales Azorinianos, 3, 1986, págs. 157-162.
- VALVERDE, José María: Azorín, Barcelona, Planeta, 1971.
- VILLANUEVA, Darío (Ed.): La novela lírica, 1. Azorín y Gabriel Miró, Madrid, Taurus, 1983.
- ZULETA, Emilia de: Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1974.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA (LITERATURA Y AUTORES DE VANGUARDIA)

- AA. VV.: El negociado de incobrables. (La vanguardia del humor español en los años 20), Edición de José Luis R. de la Flor, Madrid, Ediciones La Torre, 1990.
- AA. VV.: Ernesto Giménez Caballero. Una cultura hacista: revolución y tradición en la regeneración de España. Anthropos (Monográfico nº 84 y Suplemento nº 7, mayo de 1988).
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique: Paul Valéry en el mundo hispánico, Madrid, Gredos, 1995.
- ANDERSON, Andrew A.: "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés. 1924-1936", Ínsula, nº 515, noviembre de 1989, págs. 23-25.

- ARANDA, Juan Francisco: El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: "Discusión en 1925 acerca de la novela: Ortega y Baroja", en Proceso de la novela actual, Madrid, Ediciones Rialp, 1963, págs. 25-62.
- BLANCH, Antonio: La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa, Madrid, Gredos, 1976.
- BOETSCH, Laurent: José Díaz Fernández y la otra generación del 27, Madrid, Pliegos, 1985.
- BONET, Juan Manuel: Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BOUSOÑO, Carlos: Expresionismo y Poesía Pura (Apuntes de clase. Curso de doctorado, 1992-1993. Madrid, Universidad Complutense).
- BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John: Los vanguardistas españoles (1925-1935), Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- CAMÓN AZNAR, José: Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- DENNIS, Nigel: "El inquieto (e inquietante) Ernesto Giménez Caballero", prólogo a su edición de Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO: Visitas literarias de España (1925-1928), Valencia, Pre-Textos, 1995, págs. 11-76.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: Estructura y sentido del novecentismo español, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: Panorama crítico de la generación del 27, Madrid, Castalia, 1987.
- -----: Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27, Murcia, 1979.
- -----: Poesía española de vanguardia (1918-1936), Madrid, Clásicos Castalia, 1995.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan: Ensayo de una bibliografía jarnesiana, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1988.
- FRAILE, Medardo: Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica, Madrid, Prensa Española, Col. El Soto, 1972.
- FUENTE, Ricardo de la: "El imposible vanguardismo en el teatro español", en T. ALBALADEJO (Ed.): Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2), Madrid, Ediciones Júcar, 1992.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (Ed.): El surrealismo, Madrid, Taurus, Col. El escritor y la crítica, 1982.
- GARCÍA GALLEGÓ, Jesús: La recepción del surrealismo en España (1924-1931), Granada, Antonio Ubago, editor, 1984.
- GIBSON, Ian: Federico García Lorca, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1985, 2 vols.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: Ramón. (Obra y vida), Madrid, Taurus, 1963.
- GRANJEL, Luis S.: Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Guadarrama, 1963.
- IGLESIAS, Carmen: "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela", en AA. VV.: Pío Baroja, Madrid, Taurus, 1974, págs. 251-261.
- JOHNSON, Roberta: Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain. 1900-1934, The University Press of Kentucky, 1993.
- ILIE, Paul: Los surrealistas españoles, Madrid, Taurus, 1972.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa: Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero, Madrid, Universidad Complutense, 1982.
- -----: "Bibliografía" en AA. VV.: Pedro Salinas (1891-1951), Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992, págs. 178-204.
- MAINER, José-Carlos: La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Madrid, Cátedra, 1981.
- -----: "Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital", Revista de Occidente, nº 126, noviembre de 1991, págs. 107-120.
- MORRIS, C. B.: Surrealism and Spain. 1920-1936, Cambridge, University Press, 1972.
- ----- (Ed.): The Surrealist adventure in Spain, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991.
- NEWBERRY, Wilma: The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre, State University of New York, Press Albany, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, Prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Nueva Austral, nº 13, 1987.
- -----: Ideas sobre el teatro y la novela, Madrid, Revista de Occidente en A-

lianza Editorial, 1982.

- -----: Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas), Edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

- PAULINO, José: "Locura y verdad. Un tema del teatro español de los años 20", en Teatro Siglo XX. Actas del Congreso celebrado del 27 al 30 de noviembre de 1992, Madrid, Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense, 1994, págs. 278-286.

- -----: "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis", en el Boletín de la Fundación Federico García Lorca, nº 19-20, diciembre de 1996, págs. 69-85.

- PENALVA, Gonzalo: Tras la huella de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín, Madrid, Turner, 1985.

- PÉREZ BAZO, Javier: Juan Chabás y su tiempo, Barcelona, Anthropos, 1992.

- SEGURA COVARSI, Enrique: Índice de la Revista de Occidente, Madrid, CSIC, 1952.

- SHAW, Donald L.: "A Reply to Deshumanization: Baroja and the Art of the Novel", Hispanic Review, 25, 1957, págs. 150-171.

- SORIA OLMEDO, Andrés: Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930), Madrid, Istmo, 1988.

- ----- (Ed.): Correspondencia (1923-1951). Pedro Salinas y Jorge Guillén, Barcelona, Tusquets, 1992.

- TORRE, Guillermo de: Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

- UMBRAL, Francisco: Ramón y las vanguardias, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Nueva Austral, 1996. [1ª ed.: 1978]

- VIDEA, Gloria: El Ultraísmo, Madrid, Gredos, 1963.

- VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca: La generación del nuevo romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939), Madrid, Universidad Complutense, 1984.

- ZULETA, Emilia: Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, Madrid, Gredos, 1977.

V. AZORÍN Y LOS VANGUARDISTAS ESPAÑOLES (LIBROS, ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS) [Ordenación alfabética y cronológica]

Alberti, Rafael

- ALBERTI, Rafael: Imagen primera de Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Unamuno, Valle-Inclán, Ortega..., Madrid, Turner, 1975.

- -----: La arboleda perdida (Memorias), Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.

Aleixandre, Vicente

- ALEIXANDRE, Vicente: "Azorín en dos tiempos", en Los encuentros, Madrid, Guadarrama, 1958. [Edición ampliada y definitiva: Prólogo de José Luis CANO, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, Selecciones Austral, nº 141, págs. 71-75].

- -----: "Azorín en dos tiempos", Atenea, Concepción (Chile), 1967, nº 417 [Es el mismo trabajo recogido en Los encuentros].

- -----: "Muere del todo la generación del 98", ABC, 3 de marzo de 1967.

Alonso, Dámaso

- ALONSO, Dámaso: "Nuestra deuda a Azorín", Índice de Artes y Letras, 12, nº 120, 1958, pág. 11.

- -----: "Fragancia de una vida", ABC, 3 de marzo de 1967 [Versión reducida del artículo anterior].

- -----: "Reconocimiento a Azorín", en Luis Felipe VIVANCO y Dámaso ALONSO: Azorín (Conferencias pronunciadas en la FUE los días 26 y 28 de noviembre de 1979), págs. 25-45.

Andrés Álvarez, Valentín

- ANÓNIMO: "Valentín Andrés, con su primera obra *¡Tararí!*, traspasa las fronteras" [Entrevista], en ¡Tararí!, nº 1, 18 de octubre de 1930.

Bergamín, José

- BERGAMÍN, José: "Márgenes. Quien más mira y quien más ve", España, nº 396, 17 de noviembre de 1923, págs. 7-8.

- -----: "El mal ejemplo de Azorín", España, nº 398, 1 de diciembre de 1923, pág. 5

- VV. AA.: "El mal ejemplo de Azorín", La Verdad (Murcia), 16 de diciembre de 1923.
- -----: "El mal ejemplo de Azorín. (Carta abierta)", España, nº 401, 22 de diciembre de 1923, págs. 11-12. [Reproduce el artículo anterior.]
- -----: "Criba. Academus o ¿cuál de los tres?", La Verdad (Murcia), 29 de junio de 1924.
- -----: "Azorín, superviviente", Nueva Revista de Caracas, vol. IX, nº 68, 1948.
- -----: "Sobre ascuas", El Nacional (Caracas), febrero de 1963.
- -----: "Azorín, transeúnte" en De una España peregrina, Madrid, Al-Borak, 1972, págs. 94-97.
- -----: Calderón y cierra España, Barcelona, Planeta, 1979. [Varias alusiones a Azorín.]
- CAMPO, Ángel del: Recuerdos de Esqueleto, 8 capítulos. 8 programas de RNE (7 de octubre - 25 de noviembre de 1980) [Archivo RNE: 108.855-108.862]. [Varias alusiones a Azorín.]
- DENNIS, Nigel: "A lost book by José Bergamín and an unpublished letter by Azorín on style", Ottawa Hispánica (Canadá), nº 2, 1980, págs. 73-81.
- MONLEÓN, José: "Bergamín, un dramaturgo sin público" [Entrevista], Primer Acto, nº 198, marzo-abril de 1983, págs. 41-47.
- DENNIS, Nigel: "Alrededor del estilo" y "El asesinato de Luis de Sirval", Epistolario Bergamín-Unamuno, Valencia, Pre-Textos, 1993.

Chabás, Juan

- CHABÁS, Juan: "Crítica concéntrica. Juan Ramón Jiménez", Alfar (La Coruña), nº 36, 1924, págs. 199-206.
- -----: "Sobre la educación, de nuevo", La Libertad, 7 de enero de 1927. ("Resumen literario").
- -----: "*Brandy, mucho brandy*", La Libertad, 25 de marzo de 1927. ("Resumen literario").
- -----: "Azorín a tientas", La Gaceta Literaria, núm. 7, 1 de abril de 1927.
- -----: "Martínez Ruiz, Azorín. Proclama pombiana en su honor", La Liber-

ad, 19 de noviembre de 1927. ("Resumen literario")

- -----: "Ante el micrófono de Unión Radio se estrena la comedia *Ifach*, de Azorín", Luz, 6 de abril de 1933.

- -----: "Azorín", en Breve historia de la literatura española, Barcelona, Joaquín Gil, 1936, págs. 264-266.

- -----: "Muerte lívida de Azorín", Nosotros, 26 de febrero de 1944, págs. 5 y 9.

- -----: "Azorín", en Literatura española contemporánea (1898-1950), La Habana, 1952, págs. 90-111.

Díaz Fernández, José

- DÍAZ FERNÁNDEZ, José: "Los libros nuevos. (Ojeada semanal). *Superrealismo*, de Azorín", El Sol, 5 de enero de 1930, pág. 2.

- "D. F." [DÍAZ FERNÁNDEZ]: "Superrealismo", Nueva España, nº 3, 1 de marzo de 1930, pág. 23.

- -----: "Los libros nuevos. (Ojeada semanal)", El Sol, 31 de marzo de 1930 [Sobre *Angelita*].

- -----: "Los libros nuevos", El Sol, 13 de diciembre de 1930 [Sobre *Pueblo*].

- -----: El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura, Madrid, Editorial Zeus, 1930, págs. 217-218. [Edición moderna: estudio, introducción y notas de José Manuel López de Abiada, Madrid, José Esteban, editor, 1985, págs. 146-147].

- -----: "Libros nuevos. Sobre Azorín", Crisol, 1931. [Sobre el Azorín de Luis Villaronga.]

- -----: "Reseña de libros. Un pequeño biógrafo", Luz, 9 enero 1932, pág. 6. [Sobre el Azorín de José Alfonso.]

Diego, Gerardo

- DIEGO, Gerardo: "*Carmen*". Revista chica de poesía española y "Lola". Amiga y suplemento de "Carmen" [Ed. facsímil], Prólogo de Gerardo Diego, Madrid, Ediciones Turner, 1977.

- -----: "La nueva arte poética española (Conferencia en la Facultad de Letras. Buenos Aires, agosto de 1928)", en Síntesis (Buenos Aires), nº 20, enero de 1929, págs. 183-199.
- ANÓNIMO: "Gerardo Diego en Buenos Aires", en Antena, suplemento de Manantial (Segovia), nº 6, Septiembre-Octubre de 1928.
- DIEGO, Gerardo: "Lo que dije en Buenos Aires", Antena, suplemento de Manantial (Segovia), nº 7 (1929).
- -----: "El poeta Azorín", ABC, 16 de febrero de 1949.
- -----: "Palabras en el *Homenaje a Azorín*", Hommage a Azorín, Bulletin nº 70, Decembre 1953, Institut Français en Espagne, pág. 263.
- -----: "Homenaje a Azorín" (Discurso en el Instituto de Cultura Hispánica el 18 de marzo de 1958) en Montearabí (Yecla), nº 22 (1996), págs. 16-21.
- -----: "Azorín en tres tiempos", Panorama poético español (Radio), 26 de marzo de 1958. (Inédito).
- -----: "Verónicas de Azorín", ABC, 18 de febrero de 1965.
- -----: "Monóvar y Azorín", ABC, 7 de septiembre de 1966 [También en Anales Azorinianos, 3, 1986, CAM, págs. 127-129].
- -----: "Azorín, Benjamín y la pintura poética", en 28 pintores españoles vistos por un poeta, Madrid, Ibérico Europea de Publicaciones, 1975, págs. 152-156.
- -----: "Azorín, muerto", ABC, 3 de marzo de 1967.
- -----: "Epílogo en 1967", Arriba, 5 de marzo de 1967.
- -----: "*Pueblo y La isla sin aurora*", Panorama poético español (Radio), 20 de marzo de 1967. (Inédito).
- -----: "Estaciones con Azorín", Panorama poético español (Radio), 20 de marzo de 1967. (Inédito)
- -----: "Las novelas de Azorín", La Nación (Buenos Aires), 17 de septiembre de 1967.
- -----: "Azorín y la poesía", Arriba, pág. 3 [Recorte sin fecha, pero de 1967].
- -----: "Lectura y vejez", Arriba, 29 de febrero de 1968.
- -----: "Fantasía y realidad en Azorín", Arriba, 4 de mayo de 1969.

- -----: "El novelar de Azorín", La Estafeta Literaria, núm. 517, 1 de junio de 1973, págs. 4-7.
- -----: "La prisa y el tiempo", Los domingos de ABC, 3 de junio de 1973 [Sobre Azorín y el cine].
- -----: "Gerardo Diego: Azorín fue poeta y motor de poetas" [Entrevista con G. Sánchez Agustí], Diario de Alicante, 19 de diciembre de 1973.
- -----: "La raspa", ABC 28 de marzo de 1974.
- -----: "Azorín, aficionado", Arriba, 31 de marzo de 1974 [Sobre Azorín y los toros].
- RAMOS, Vicente: "Gerardo Diego, entre Azorín y Miró", Peña Labra, 4, 1972. (2ª ed.: 1996, págs. 30-31).
- VILLAR, Arturo del: "Polémica para una famosa antología. Cómo recibió la crítica, en 1932, *Poesía Española*", en La Estafeta Literaria, núms. 594-595, 15 de agosto -1 de septiembre de 1976, págs. 18-23.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "Gerardo Diego y Azorín: confesiones y recuerdos de un discípulo constante", en Montearabí (Yecla), nº 22, 1996, págs. 7-15.
- PEDRO SALINAS / GERARDO DIEGO / JORGE GUILLÉN: Correspondencia (1920-1983), Edición, introducción y notas de José Luis Bernal Salgado, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- GERARDO DIEGO / JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: Claves para la generación del 27. Epistolario. Universidad de Salamanca / FCE, 1996.
- MORELLI, Gabriele: Historia de la Antología Poética de Gerardo Diego, Valencia, Pre-Textos, 1997.

Espina, Antonio

- ESPINA, Antonio: Ensayos sobre literatura, Edición de Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, 1994 [Recoge reseñas de Félix Vargas y Superrealismo].
- -----: "Del espectáculo literario", España, 23 de octubre de 1920.
- -----: "Libros y revistas. Las violetas del huerto", España, nº 343, 11 de noviembre de 1922, pág. 15.
- -----: "Concéntricas en libra. ¿Azorín, Melitón?", España, nº 388, 22 de septiembre de 1923, pág. 9.

- -----: "Sobre Racine y Molière", Revista de Occidente, nº 28, octubre de 1925, págs. 119-122.

- -----: "Especulares. Un experimento teatral", El Sol, 18 de noviembre de 1926.

- -----: "Azorín: Félix Vargas", Revista de Occidente, nº 67, enero de 1929, págs. 114-118.

- -----: "Sobre Superrealismo", Revista de Occidente, nº 82, abril de 1930, págs. 131-136.

- GUERRERO RUIZ, Juan: Juan Ramón, de viva voz, Madrid, Ínsula, 1961, págs. 433-434 [Antonio Espina preso en Bilbao].

- ESPINA, Antonio: "El estreno ayer de *La Guerrilla* de Azorín fue un éxito grande", El Sol, 12 de enero de 1936.

- -----: "Azorín", en Teatro inquieto español, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 65-67.

- PAYÁ BERNABÉ, José: "Azorín, político: del federalismo a la guerra civil", en Homenaje a Azorín en Yecla, Murcia, CAM, 1988 [Antonio Espina: págs. 48-50].

García Lorca, Federico

- GARCÍA LORCA, Federico: "Entrevista con F. G.L." por Ricardo F. Cabal, en La Mañana (León), 12 de agosto de 1933.

- -----: Epistolario Completo, Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer y Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew. A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997.

- FERRÁNDIZ LOZANO, José: "A García Lorca no le gustaba Azorín", La Zona, Revista de la provincia de Alicante, nº 3, 1991, pág. 72.

Giménez Caballero, Ernesto

- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "Sobre *Una hora de España*", Revista de Occidente, VI, nº 17, noviembre de 1924, págs. 295-299.

- -----: "Revista de libros. *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*, por Azorín", El Sol, 2 de enero de 1925.

- -----: "La de Azorín (visita literaria)", El Sol, 18 de febrero de 1925 en Visitas literarias de España (1925-1928), Edición y prólogo de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1995, págs. 95-99.

- -----: "Azorín en la Academia", El Sol, 28 de mayo de 1925.
- -----: "Cartomancia", El Sol, 17 de noviembre de 1925 [Sobre *Doña Inés*].
- -----: "Revista literaria ibérica" en Revista de las Españas, nº 1, junio de 1926, pág. 74 [Sobre *Doña Inés*].
- -----: "La Noche del Sábado por la tarde", El Sol, 20 de septiembre de 1926. En Visitas literarias de España, págs. 283-288. [Alude a Azorín, pág. 286].
- -----: "La flauta entre los cerdos. (Sobre Azorín)", El Sol, 26 de noviembre de 1926.
- -----: "Revista literaria ibérica", Revista de las Españas, Vol. 2 (1927), pág. 212 [Alude al teatro de Azorín].
- -----: Carteles, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- -----: "Defensa esencial. El talento dramático de Azorín", La Gaceta Literaria, 34, 15 de mayo de 1928, pág. 1 [Además del texto, se reproduce el "cartel literario" de Azorín].
- -----: "De París-Ceinture a Rusia. (Ficha sobre Azorín)", El Sol, 17 de octubre de 1928 [También en Repertorio Americano, 24 de noviembre de 1928, pág. 312].
- -----: "Revista literaria ibérica", Revista de las Españas, Vol. 4, Enero-Febrero de 1929, pág. 63. [Alude a *Félix Vargas*].
- -----: "Revista literaria ibérica", Revista de las Españas, Vol. 4, nº 34-35, Junio-Julio de 1929, pág. 265. [Sobre *Blanco en azul*].
- -----: "Cuadrangulación de Castilla", en Julepe de menta, Madrid, Cuadernos Literarios de La Lectura, 1929, págs. 41-75. [Alusiones a Azorín y la Generación del 98].
- -----: "Revista literaria ibérica", Revista de las Españas, nº 41, febrero de 1930, pág. 96. [Sobre el teatro de Azorín].
- -----: "Revista literaria ibérica", Revista de las Españas, Vol. V, nº 47, Julio de 1930, págs. 368-369. [Sobre el *Azorín* de Werner Mulertt].
- -----: "Azorín, mito hispánico", El Sol, c. agosto-septiembre de 1930.
- -----: "Libros de España, 1930", La Gaceta Literaria, nº 97, 1 de enero de 1931, págs. 2-5.

- -----: "Los anteojos. Azorín no es un farsante", La Gaceta Literaria, nº 112, 15 de agosto de 1931, pág. 2.
- -----: "El Robinsón y el teatro: Azorín y Díaz-Plaja", La Gaceta Literaria, 1 de octubre de 1931, pág. 12. [Brevísima alusión a Azorín].
- -----: Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo, Madrid, La Gaceta Literaria, 1932 [Varias alusiones a Azorín].
- -----: "Invocación. Azorín y el Metro", Informaciones, 19 de marzo de 1934.
- -----: "Literatura española (1918-1930)", en The European Caravan, New York, 1934. [En BUCKLEY y CRISPIN: Los vanguardistas españoles, págs. 48-54].
- -----: "Azorín y América", Arriba, 23 de agosto de 1967.
- -----: "Revivencias. Entrevista a Azorín", Diario 16, 22 de noviembre de 1981.
- -----: "Mi Azorín", Anales Azorinianos, 2, 1985, págs. 53-54. [También en Retratos españoles. (Bastante parecidos), Barcelona, Planeta, 1985, págs. 107-108].
- SELVA ROCA DE TOGORES, Enrique: "La visita literaria a Azorín. Un incidente olvidado del periodismo de los años veinte", Anales Azorinianos, IV, 1993, págs. 603-615.

Gómez de la Serna, Ramón

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Morbideces, Madrid, 1908 [Críticas a Azorín].
- -----: "Prólogo" a Teatro en soledad (1912) [Elogio a Azorín].
- -----: "Azorín" en Carmen de BURGOS: "La justicia del mes", en El Libro Popular, nº 24, 1912. [Pasa en parte al "Prólogo" de *Azorín* (1930)].
- -----: "Parecidos", Hoy, 11 de octubre de 1913, pág. 2 [Brevísima alusión a Azorín. Pasa, con leve cambio, a "Azorín, el mortal"].
- -----: "Azorín el mortal", La Tribuna, 24 de noviembre de 1913, pág. 8.
- -----: "Azorín", Hoy, 25 de noviembre de 1913, pág. 2.
- -----: El Rastro, 1915 [Dedicatoria impresa a Azorín, y todo un capítulo sobre el escritor].
- -----: "Azorín", Gil Blas, 9 de julio de 1915, págs. 8-9. [Pasa a la biografía

Azorín].

- -----: "La vida. El Tut-Ankh-Amen español", El Sol, 6 de marzo de 1923, pág. 1. [Sobre José María Matheu, "desenterrado" por Azorín].

- ANÓNIMO: "Fiesta literaria. Homenaje a Ramón Gómez de la Serna. Un discurso de Azorín", El Sol, 13 de marzo de 1923.

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", España, nº 362, 24 marzo 1923, págs. 10-11 [Azorín, organizador del homenaje a Ramón].

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Azorín, capitán del ejército de salvación", El Sol, 5 de abril de 1923, pág. 1.

- -----: "La oración de la Academia", Revista de Occidente, nº 48, junio de 1927, pp. 396-398. [Viene también en la biografía *Azorín*].

- -----: "Una proclama de Pombo. Banquete a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 22, 15 de noviembre de 1927, pág. 6. [Versión aumentada y con variantes en el *Azorín* de Ramón].

- ANÓNIMO: "Un homenaje. El banquete de reiteración a Azorín", El Sol, 23 de noviembre de 1927.

- -----: "Una fiesta literaria en Pombo. El homenaje de reiteración a Azorín", La Nación (Madrid), 23 de noviembre de 1927.

- -----: "Homenaje de reiteración a Azorín", ABC, 23 de noviembre de 1927 [Viene en el *Azorín* de Ramón].

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Azorín", Síntesis (Buenos Aires), nº 7, diciembre de 1927, págs. 5-12. [Viene, con variantes, en *Azorín*].

- -----: "Azorín", Revista de Occidente, XXII, Noviembre-Diciembre de 1928.

- -----: "Azorín en la librería", El Sol, 20 de junio de 1930, pág.1 [Incorporado al *Azorín* de Ramón].

- ANÓNIMO: "Un acto simpático. El banquete en honor de Azorín. Los que asistieron y los que se adherieron", La Voz, 27 de junio de 1930.

- -----: "Fiesta literaria. Un banquete en honor de Azorín", El Sol, 27 de junio de 1930.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Azorín, Madrid, Editorial La Nave, 1930 [Edición corregida y ampliada en Buenos Aires, Losada, 1942 (1ª), 1948 (2ª) y 1957(3ª)].

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Juventud, 1941 [Varias alusiones a Azorín. Además, lleva un epílogo suyo --"Los cafés de Madrid"--, fechado en 1941].

- RUIZ CONTRERAS, Luis: "Memorias. El banquete de los pombianos a Azorín", El Español, 26 de junio de 1943, pág. 6.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Disertación acerca de Azorín" [en la Clausura de la Exposición del Libro Español en Buenos Aires, Diciembre de 1946].

- -----: Automoribundia. 1888-1948, Madrid, Guadarrama, 1974, 2 vols. [Varias referencias a Azorín].

- -----: "Añadido final" (fechado a 18 de febrero de 1948), en Azorín (Buenos Aires, Losada, 2ª ed.: 1948).

- -----: "Ex-Libris" (fechado en diciembre de 1954), en Azorín (Buenos Aires, Losada, 3ª ed., 1957).

- RIOPEREZ Y MILÁ, Santiago: "Azorín y Gómez de la Serna: Medio millón de un homenaje y medio millón del Premio March: un millón que irrita a un biógrafo", La Hora.

- ÁLVAREZ, Carlos Luis ("Cándido"): "La risa del conejo. ¡Esto es la guerra! (Al señor Riopérez, biógrafo perpetuo de Azorín)", en La Hora.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "La Voluntad", Diario de Barcelona, 29 de agosto de 1962, pág. 4.

- ELLENA DE LA SOTA, Julio: "Azorín y Ramón Gómez de la Serna, entre enero y marzo. La biografía como marathón", Informaciones, 8 de enero de 1970.

- CAMÓN AZNAR, José: Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. [Sobre Azorín, págs. 456-460].

- ROMÁ, Francisco: Azorín y el cine, Alicante, Diputación, 1977, págs. 16-21 [Sobre el "Ex-Libris" de Ramón].

- UMBRAL, Francisco: "Azorín y Ramón", en Ramón y las vanguardias [1978], Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1996.

- BARRÉRE, Bernard: "La fidelidad de Ramón Gómez de la Serna a Azorín. De la insolencia al fervor crítico", en José Martínez Ruiz (Azorín). Actes du Premier Colloque International, Pau, 25-26 avril 1985, Université de Pau, J&D Editions, 1993, págs. 217-227.

Guillén, Jorge

- GUILLÉN, Jorge: "Azorín en francés", El Norte de Castilla, 21 de marzo de 1929, p. 3. En Hacia Cántico. Escritos de los años 20, recopilación y prólogo de K.M. Sibbald, Barcelona, Ariel, 1980.

- -----: "A-zo-rin", en ABC, 7 de octubre de 1953.

- -----: "A-zo-rin", en Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje, Milán, All Insegna del Pesce d Oro, 1968, págs. 1502-1505.

Jardiel Poncela, Enrique

- JARDIEL PONCELA, Enrique: "Un juicio gutierresco. Estreno de *El Clamor* (Muñoz Seca y Azorín)", Gutiérrez, nº 52, 26 de mayo de 1928, págs. 5-6.

- BONET GELABERT, Juan: El discutido indiscutible. Jardiel Poncela. Los que lo ensalzan, los que le menosprecian y los que le imitan, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946. [Alusiones a Azorín, págs. 94-96].

- FLÓREZ, Rafael ("El Alfaqueque"): Mío Jardiel (Jardiel Poncela está debajo de un almendro en flor), Madrid, Alfaquequerías, Biblioteca Mirífica del Autor, 1993 [Para Azorín, págs. 277-278].

Jarnés, Benjamín

- JARNÉS, Benjamín: "Carta a Azorín", La Gaceta Literaria, nº 4, 15 de febrero de 1927.

- ANÓNIMO: "Banquete a Jarnés", La Gaceta Literaria, nº 56, 1 de abril de 1929, págs. 1 y 5.

- JARNÉS, Benjamín: "Letras. Libros nuevos de Azorín" [Recorte sin lugar ni fecha ¿1928? Reproducido o tomado en parte del artículo publicado en Meseta].

- -----: "Azorín, 1928", Meseta (Valladolid), IV, abril de 1929, pág. 1.

- -----: "Libros sin género", Revista de Occidente, XXXII, nº 95, mayo de 1931, pág. 208.

- -----: "Genio e ingenio" (1927) y "El gran pasmado" (1928) en Cartas al Ebro, México, 1940, págs. 33-35 y 43-48.

- -----: "Los intérpretes de España", Quaderni Ibero-Americani, 12 junio 1952, pp. 182-186. [Conferencia de 1939].

- -----: "Genio e ingenio" y "El gran pasmado", en Cartas al Ebro, México, 1940, págs. 33-35 y 43-48.

Jiménez, Juan Ramón

- JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Antonio Azorín", Helios, nº 4, julio de 1903, págs. 497-499.
- -----: "Comentario sentimental", Helios, nº 14, mayo de 1904, págs. 29-31.
- -----: "A Azorín, agasajado en los jardines de Aranjuez", La Tribuna, 24 noviembre 1913, p. 7 [También en La Fiesta de Aranjuez, Madrid, 1915, págs. 23-24].
- -----: "Azorín (1917)" [¿1915?] en Espanoles de tres mundos, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- -----: "Poesía pura y crítica menos pura", "Evolución super-inocente" y "I. Otro y Ddooss", en Y para recordar por qué he venido, edición de Francisco Javier Blasco, Valencia, Pre-Textos, 1990.
- -----: "Recuerdo a José Ortega y Gasset", en El andarín de su órbita, Madrid, Novelas y Cuentos, 1974, págs. 112-126.
- GUERRERO RUIZ, Juan: Juan Ramón, de viva voz, Madrid, Ínsula, 1961.
- PHILLIPS, Allen W.: "Juan Ramón Jiménez y Azorín: Notas sobre sus relaciones literarias", La Torre, 29, (111-112 / 113-114), 1981, págs. 239-263.
- URRUTIA, Jorge: "Del epistolario entre Martínez Ruiz (Azorín) y Juan Ramón Jiménez", Anales Azorinianos, II, 1985, págs. 87-98.

Moreno Villa, José

- MORENO VILLA, José: "Azorín" (poema) en Garba, Madrid, José Zabala Editor, 1913, pág. 70.
- -----: "Diurnales. Día 5", España, nº 407, 2 de febrero de 1924, pág. 7.
- -----: Vida en claro. Autobiografía, México, El Colegio de México, 1944. (Reed.: FCE, 1976). [Varias alusiones a Azorín].
- -----: Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá, México, 1951 (Reed.: FCE, 1976). [Varias alusiones a Azorín].

Obregón, Antonio de

- OBREGÓN, Antonio de: "Hacia la renovación del teatro. Hablando con Azorín" [Entrevista], Atlántico, nº 2, 5 de julio de 1929, págs. 81-82.
- -----: "Hacia la renovación del teatro. Hablando con Ramón Gómez de la Serna" [Entrevista], Atlántico, nº 4, 5 de septiembre de 1929, págs. 73-75.
- -----: "Estrenos. Maya, Simón Gantillon. Traducción de Azorín", Atlántico, nº 10, 16 de febrero de 1930.
- -----: "El teatro de Azorín. Obras Completas. Tomo I", La Gaceta Literaria, nº 77, 1 de marzo de 1930, pág. 12.
- -----: "Azorín: *Pueblo* (Novela)", en Nueva España, nº 28, 2 de enero de 1931, pág. 23
- -----: "El teatro de Azorín frente al público y la crítica", El Sol, 2 de febrero de 1936.

Ortega y Gasset, José

- ORTEGA Y GASSET, José: "Sobre la pequeña filosofía", El Imparcial, 13 de abril de 1908 [en O.C., X, págs. 51-55].
- -----: "Fuera de la discreción", El Imparcial, 13 de septiembre de 1909.
- -----: "Unamuno y Europa, fábula", El Imparcial, 27 de septiembre de 1909 [Comenta una carta de Unamuno dirigida a Azorín].
- -----: "Nuevo libro de Azorín", El Imparcial, 11 de junio de 1912 [sobre *Lecturas españolas*].
- -----: "En honor de Azorín", La Tribuna, 21 de noviembre de 1913, pág. 4.
- -----: "Palabras", La Tribuna, 24 de noviembre de 1913, págs. 6-7 [recogido en Fiesta de Aranjuez en Honor de Azorín, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1915, págs. 23-24].
- -----: "Azorín o la filosofía del estornudo" [Inédito. Copia en la Casa-Museo Azorín].
- -----: "Azorín: primores de lo vulgar" (1913-1917), en Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas), edición, introducción y notas de E. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, págs. 306-349.
- -----: "Diálogo sobre el arte nuevo", El Sol, 26 de octubre de 1924 [recogido en La deshumanización del arte y otros ensayos de estética, prólogo de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, nº 13, 1987, págs. 168-174].

- -----: "Ideas sobre la novela. 3", El Sol, 31 de diciembre de 1924 [en Ideas sobre el teatro y la novela, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, pág. 28

- ANÓNIMO: "Azorín y Ortega y Gasset", ABC, 22 de octubre de 1955, pág. 37.

- ORTEGA Y GASSET, José: Cartas de un joven español (1891-1908), edición y notas de Soledad Ortega. Prólogo de Vicente Cacho Viu, Madrid, Ediciones El Arquero, 1991 [Varias alusiones a Azorín].

- MORA, Magdalena: "Huellas de Azorín en el archivo de José Ortega y Gasset. (A propósito de unas cartas azorinianas)", en Anales Azorinianos, IV, 1993, págs. 183-196.

Robles, Antonio ("Antoniorrobles")

- ROBLES, Antonio: "Muñoz Seca y Azorín explican su colaboración", Estampa, nº 14, 3 de abril de 1928.

- -----: Novia, partido por dos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1995. [Alusiones a Azorín].

Ros, Samuel

- ROS, Samuel: El hombre de los medios abrazos, Madrid, Espasa-Calpe, 1933. [Alusiones a Azorín].

- -----: "Visita a una dama valenciana", Arriba, 15 de marzo de 1942.

- LEDESMA MIRANDA, Ramón: "Presencias y mensajes. Tras el secreto de Azorín", Arriba, 12 de marzo de 1944 [Entrevista con Azorín. Elogios para Ros].

Salinas, Pedro

- ANÓNIMO: "Neorama. *Vispera del gozo*, por Pedro Salinas", Mediodía (Sevilla), nº 2, julio de 1926, pág. 5 [Se elogia la actitud de Azorín ante Salinas].

- SALINAS, Pedro: Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas. 1930-1933, Edición, prólogo y notas de Christopher Maurer, Valencia, Pre-Textos / Poéticas, 1996 [Entrevista de Salinas con José Luis Salado, Heraldo de Madrid, 28 de febrero de 1930. Alude a Azorín].

- -----: "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98" (1935), en Ensayos completos, I, Madrid, Taurus, 1983. [Conferencia leída en el PEN Club].

- -----: "El signo de la literatura española del siglo XX" (1940), en Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza, 1972, págs. 34-45 [Alusiones a Azorín].

- GRANADA, Fray Luis de: Maravilla del mundo, Selección y prólogo de Pedro Salinas. Nota previa de Antonio Gallego Morell, Granada, Editorial Comares, 1988 [Influencia de Azorín en Pedro Salinas, crítico].

- MAINER, José-Carlos: "Salinas, crítico: la búsqueda del valor vital", Revista de Occidente, noviembre de 1991, págs. 108-119 [Influencia de Azorín en Salinas].

- SORIA OLMEDO, Andrés (Ed.): Correspondencia (1923-1951). Pedro Salinas y Jorge Guillén, Barcelona, Tusquets, 1992.

- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa: "Bibliografía", en Pedro Salinas. 1891-1951, Madrid, 1992, págs. 178-204 [Entradas B, 55-60].

- RAMOS, Vicente: "Azorín, menospreciado por Salinas", Información (Alicante), 15 de noviembre de 1997, pág. 2.

Souvirón, José María

- SOUVIRÓN, José María: "Horas con Azorín", Cuadernos Hispanoamericanos, 76 (1968), págs. 140-149.

- RIOPÉREZ Y MILÁ, Santiago: "Souvirón y Azorín", Nuevo Diario, nº 216, pág. 5 [Recorte sin fecha].

Torre, Guillermo de

- TORRE, Guillermo de: "El Libro Nuevo, por Ramón Gómez de la Serna", Cosmópolis, nº 23, noviembre de 1920, págs. 543-545. [Reproduce parte del juicio de Azorín sobre Ramón].

- -----: "El pim-pam-pum de Aristarco. Crítica de críticos", Proa (Buenos Aires), nº 4 y 5, noviembre y diciembre de 1924, págs. 38-47 y 28-44.

- -----: "Veinte años de literatura española (Apuntes parciales de un panorama), en Nosotros (Buenos Aires), tomo 57, nº 219-220 (1927), págs. 315-322.

- -----: "El surrealismo en el teatro" [entrevista con Luis Calvo], ABC, 31 de marzo de 1927.

- -----: "Paralelismos entre Picasso y Ramón", Síntesis (Buenos Aires), nº 9, enero de 1928, págs. 293-316 [Sobre la influencia de Azorín en Ramón].

- -----: "Félix Vargas", Síntesis (Buenos Aires), tomo VIII, nº 23, 1929, págs. 223-224.

- -----: "Crítica de otro tiempo". Recorte sin lugar ni fecha ¿Luz? [sobre el Azorín (1933) de Pedro Romero Mendoza].

- -----: "Intermedio. Cuadro retrospectivo. Clarín y Azorín", en Nuevas direcciones de la crítica literaria, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 21-23.

- -----: "La generación española de 1898 en las revistas de su tiempo", Nosotros, octubre de 1941, págs. 3-38 [Pasa a Del 98 al barroco].

- -----: "Los del 98 escriben sus Memorias. Azorín", La Nación (Buenos Aires), 4 de enero de 1948 [Del 98 al barroco, Madrid, Gredos, 1969, págs. 119-140].

- -----: La difícil universalidad española, Madrid, Gredos, 1965 [Reproduce en págs. 140 y ss. una carta de Azorín dirigida a él].

- -----: "Visitas a Azorín" [febrero de 1966]. Prólogo a Azorín: Ultramarinos, Barcelona-Buenos Aires, Edhasa, 1966.

- -----: "Conversaciones con Azorín", Al pie de las letras, Buenos Aires, Losada, 1967, págs. 240-244.

- -----: "Azorín, esencial", Ínsula, 22, mayo de 1967, págs. 1 y 12.

- -----: "Evocación de Azorín", Cuadernos Hispanoamericanos, 76, 1968, págs. 5-8.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Agradecimientos	4
Prólogo	7
I. INTRODUCCIÓN: DEL IMPRESIONISMO AL "SUPERREALISMO" (La 3ª época de Azorín: 1926-1936)	15
II. AZORÍN Y LAS LITERATURAS EUROPEAS DE VANGUARDIA	32
II. 1. Marcel Proust	32
II. 2. Paul Valéry	56
II. 3. Luigi Pirandello	89
III. AZORÍN Y LOS VANGUARDISTAS ESPAÑOLES	108
III. 1. Ramón Gómez de la Serna	108
III. 2. Azorín y el primer vanguardismo poético español (los ultraístas)	174
III. 3. José Ortega y Gasset	199
III. 4. 1925: Azorín y el debate Ortega-Baroja sobre la novela	227
IV. AZORÍN Y LA "POESÍA PURA"	253
IV. 1. Juan Ramón Jiménez	253
IV. 2. Jorge Guillén	271
IV. 3. Pedro Salinas	287
V. AZORÍN Y LA "GENERACIÓN DEL 27"	317
V. 1. Poetas:	
V. 1. 1. Rafael Alberti	317
V. 1. 2. Vicente Aleixandre	331
V. 1. 3. Dámaso Alonso	335
V. 1. 4. Manuel Altolaguirre	344
V. 1. 5. Gerardo Diego	359
V. 1. 6. Juan José Domenchina	385
V. 1. 7. Federico García Lorca	394

V. 1. 8. José Moreno Villa	403
V. 1. 9. José María Souvirón	415
V. 1. 10. Fernando Villalón	425
V. 2. Prosistas, críticos y dramaturgos:	
V. 2. 1. Valentín Andrés Álvarez	429
V. 2. 2. José Bergamín	433
V. 2. 3. Juan Chabás	450
V. 2. 4. Antonio Espina	468
V. 2. 5. Ernesto Giménez Caballero	500
V. 2. 6. Benjamín Jarnés	532
V. 2. 7. Antonio Marichalar	554
V. 2. 8. Antonio de Obregón	559
V. 2. 9. Samuel Ros	570
V. 2. 10. Guillermo de Torre	580
V. 3. Azorín y el vanguardismo social:	
V. 3.1. Evolución del pensamiento político de Azorín	597
V. 3. 2. José Díaz Fernández y el "Nuevo Romanticismo"	618
V. 4. La "otra" generación del 27. Azorín y los humoristas de vanguardia	635
VI. AZORÍN Y EL "SUPERREALISMO"	650
Los críticos y el "superrealismo de Azorín"	657
El "superrealismo" según Azorín	670
El "superrealismo" de Azorín y la crítica posterior	698
VII. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES	715
Conclusiones	734
Apéndice 1: ALGUNOS LIBROS (Y OTROS QUE LO FUERON) DE LAS "BIBLIOTECAS DE AZORÍN"	745
Apéndice 2: AZORÍN Y LAS REVISTAS DE VANGUARDIA	766
BIBLIOGRAFÍA	782